

Andrzej Hejmej

Literackie fugi : "Preludio e fughe" Umberta Saby i "Todesfuge" Paula Celana

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 90/2, 95-112

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ANDRZEJ HEJMEJ

LITERACKIE FUGI

„PRELUDIO E FUGHE” UMBERTA SABY I „TODESFUGE” PAULA CELANA*

1

Ustalenia dotyczące potencjalnych „fug” w literaturze należy rozpocząć paradoksalnie — nie optymistycznie, lecz sceptycznie: nie istnieje żadna adekwatna przekładalność dzieła muzycznego na dzieło literackie, co oznacza w szerszej perspektywie, przez prostą analogię, niemożność wzajemnego transponowania sztuk. Zasadniczą różnicę między muzyką a literaturą zamyka lakonicznie Gérard Genette w sformułowaniu: „Jedna śpiewa, druga mówi”¹. Wstępna i najbardziej ogólna refleksja wydawać się musi tutaj bardzo niezręczna, bo albo eliminuje już na początku problem i celowość jakiegokolwiek dalej idącego badania, albo przeciwnie, sugeruje jego centralne miejsce sporne, a tym samym dialektyczny (aporyczny?) i „negatywny”² punkt wyjścia do dalszych rozważań. W tym świetle wszelkie rozstrzygnięcia teoretyczne — formułowane czy to w syntetyzujących rozprawach, czy też *ad hoc* — daje się porządkować najogólniej w obrębie dwóch strategii: hermetycznej bądź eklektycznej. Wariant pierwszy, by odesłać do przykładów najbliższych i stosunkowo reprezentatywnych, zyskał wyraźnie uprzywilejowane miejsce m.in. w często do dzisiaj jeszcze przywoływanej w polskiej nauce³ propozycji Tadeusza Szulca, przedstawionej w książce *Muzyka w dziele literackim* (Warszawa 1937). Szulc prawie że usunął problem z polskich powojennych badań historyczno- i w konsekwencji teoretycznoliterackich⁴, wykluczając sen-

* Tekst w wersji skróconej został wygłoszony na XXVII Ogólnopolskiej Konferencji Teoretycznoliterackiej (Krynica, 16–22 IX 1997).

¹ G. Genette, *Romances sans paroles*. „Revue des Sciences Humaines” 1987, nr 205, s. 120.

² Zob. m.in. J.-L. Cupers, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique: Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*. Bruxelles 1988, s. 33 n.

³ Zob. J. Błoński, *Ut musica poësis?* „Twórczość” 1980, nr 9, s. 110. — S. Dąbrowski, „Muzyka w literaturze”. (*Próba przeglądu zagadnień*). „Poezja” 1980, nr 3, s. 24 n. — Cz. Zgorzelecki, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*. W zb.: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Red. T. Weiss. Kraków 1984, s. 8. — M. Głowiński, *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W zb.: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślakowska i J. Stawiński. Wrocław 1980, s. 78–79.

⁴ Sformułowanie tego rodzaju, odnoszące się zwłaszcza do ostatnich kilkudziesięciu lat, jest bardzo ogólne i wymaga natychmiastowego skorygowania: nie powstały bardziej syntetyczne opracowania — może z wyjątkiem nie ukończonej pracy T. Makowieckiego (*Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Toruń 1955) czy rozprawy J. Opalskiego (*Chopin i Szymanowski w literatu-*

sowność analogii między literaturą a muzyką (skądinąd zresztą mając ku temu wiele powodów⁵). Inaczej natomiast, w obrębie wariantu drugiego, rozpatrywał zagadnienie Tadeusz Makowiecki, który w opublikowanym blisko dwadzieścia lat później *Wstępie* (pt. *Poezja a muzyka*) do *Muzyki w twórczości Wyspiańskiego* (Toruń 1955) sygnalizował możliwość swego rodzaju eksploatacji muzycznych wzorców konstrukcyjnych w literaturze poprzez, jak sam je określał, „czynniki kompozycyjne”⁶. Pomiedzy pozytywnym a skrajnie negatywnym ustosunkowaniem się do zjawiska filiacji literatury z muzyką istnieje niewątpliwie ogromna przestrzeń pośrednich zachowań, czasami wymuszonych *a priori* stanowiskiem teoretycznym, czasami dyktowanych swoistością tekstów literackich. Sytuując się pomiędzy tymi stanowiskami i przystając na istnienie wielkiej pokusy współczesnej literatury na poziomie formalnym do karkołomnego wdzierania się w obszar muzyki⁷, wybieram mocno krytycznie wariant drugi.

Punktem odniesienia i poniekąd formą konstrukcyjnego testu dla pochodzących z dwóch różnych kręgów językowych utworów literackich, *Preludium i Fug* Umberta Saby oraz *Fugi śmierci* Paula Celana, stanie się fuga muzyczna. Perspektywę interdyscyplinarną wzmocni tradycyjna perspektywa komparatystyczna, by pełniej zilustrować tezę, że forma nieliteracka jako potencjalny schemat w literaturze przejmowana jest w drodze specyficznej dekonstrukcji źródła — jednostkowej, niepowtarzalnej interpretacji⁸. Badaniu uwikłań konstrukcyjnych podporządkowana będzie refleksja dotycząca płaszczyzn stematyzowania muzyki oraz instrumentacji głoskowej⁹, które — nierzadko jednocześnie — zostają swoiście sfunkcjonalizowane i stają się sygnałem formalnego eksperymentu. W centrum zainteresowania znajdzie się z gruntu bardzo proste,

rze dwudziestolecia międzywojennego. Kraków 1980) — w perspektywie historii i teorii literatury (nieco inny profil mają propozycje książkowe J. Skarbowskiego: *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981; *Literacki koncert polski*. Rzeszów 1997). Nie oznacza to jednak w żadnej mierze braku najróżnorodniejszych głosów polemicznych, podnoszonych przy rozmaitych okazjach — by wymienić kilka ważniejszych: K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*. „Życie i Myśl” 1952, nr 1/6. — W. Wirpsza, *Poezja a muzyka*. W zb.: *Ruchome granice. Szkice i studia*. Red. M. Grzeźczak. Gdynia 1968. — M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4. — *Pogranicza i korespondencje sztuk* (tu m.in.: Głowiński, *op. cit.* — E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*. — J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*). — M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*. „Teksty” 1980, nr 2. — Błoński, *op. cit.* — Dąbrowski, *op. cit.* — M. Głowiński, *Muzyka w powieści*. „Teksty” 1980, nr 2. — L. Kolago, *Forma jako ekspresja. O „Fudze śmierci” Paula Celana*. „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 10/11.

⁵ Zob. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937, s. 31, 50 i in.

⁶ Makowiecki, *op. cit.*, s. 29.

⁷ Prekursorskie w tej dziedzinie badań w XX w. pozostają propozycje C. S. Browna, począwszy od momentu pierwszego wydania w r. 1948: *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (Athens, The University of Georgia Press). Późniejsze próby kategoryzacji albo nawiązują bezpośrednio do tej książki — wznawianej i uzupełnianej (1963; reprint z nową przedmową: London, University Press of New England, 1987) — oraz do wielu artykułów i referatów Browna, albo co najmniej wskazują na nie pośrednio jako na źródło teoretycznych inspiracji.

⁸ Zob. J. Paszek, *Iwaszkiewicz i Joyce. (O dwóch próbach literackiej fugi)*. „Twórczość” 1983, nr 2, s. 89.

⁹ Używając innych — niezbyt adekwatnych wprawdzie, ale funkcjonujących — określeń: „muzyka w literaturze” i „muzyka literatury”. Zob. m.in. Wiegandt, *op. cit.*, s. 104.

niemniej jednak niesłychanie trudne do jednoznacznego rozstrzygnięcia pytanie: w jaki sposób możliwa jest fuga literacka?¹⁰ I to przy aktualności wcześniejszego, restryktywnego zastrzeżenia w planie ontologii, iż nie istnieje żadna adekwatna transpozycyjność dzieła muzycznego na dzieło literackie. Próba sformułowania odpowiedzi w zawężonym problemowo polu, poprzez analizę tekstów literackich w kontekście ugruntowanej historycznie formy muzycznej, wiąże się ostatecznie z kategorią muzycznego tekstu literackiego, którą obejmują wszelkie przejawy interpretowania muzycznej konstrukcyjności w literaturze. Trzeba przy tym powtórzyć raz jeszcze, że formalne odniesienia intersemiotyczne daje się tłumaczyć wieloaspektowo, co prowadzi w badaniach literackich, z jednej strony, do bardziej pozytywnych, z drugiej – do bardziej negatywnych konkluzji. Sformułować by można pewną orientacyjną prawidłowość: im rozważania bliższe są ontologii obu sztuk, ich swoistej morfologiczności (tzn. nie próbują pomijać problemu ontologicznego), tym bardziej wzrasta badawczy sceptycyzm i negatywność rozstrzygnięć. Jeżeli przyjmie się jako *comparatum* formę muzyczną za chociażby mocno pobieżną definicją muzykologiczną, zjawisko „fugi w literaturze” czy – inaczej nazywając – „fugi literackiej” wydaje się czymś mało prawdopodobnym i właściwie niemożliwym do zrealizowania w materiale językowym.

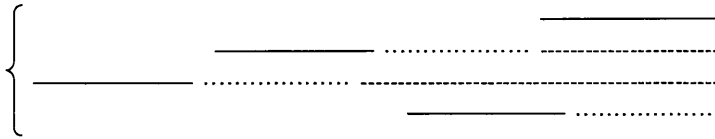
Jednocześnie zmaganie się z ustaloną restryktywnie formą fugi, najbardziej intelektualną z form muzycznych według Calvina S. Browna¹¹, ze względu na użycie techniki kontrapunktu, widać w kilku przypadkach literatury współczesnej, które poszerzają pole literackiej gatunkowości. Problem w sferze genologii przedstawia się tutaj niesłychanie interesująco: rezultatem podjęcia konstrukcji określonej normatywnie, zamkniętej, staje się konstrukcja pojedyncza, skrajnie nienormatywna, otwarta. Fuga literacka nie odnosi się do konkretnej realizacji muzycznej, na użytek własnej jednorazowości potrzebuje natomiast klarownego, klasycznego wzorca gatunkowego. Stąd nie mają tu znaczenia poszczególne fakty historyczne dotyczące ukształtowania się formy w drugiej połowie XVII wieku w kręgu niemieckich organistów czy jej rozwoju u J. B. Bacha w kolejnym stuleciu, gdy doprowadzona została do granic wyrafinowania artystycznego. Literackiej wersji wystarcza abstrakcyjny model fugi, ponieważ i tak musi ograniczyć obszar penetracji wyłącznie do jej elementów składowych (potencjalnych i obligatoryjnych) o statycznym charakterze, spełniających podstawowy warunek – konstrukcyjną powtarzalność. Inna zupełnie rzecz, że linearne rozczłonkowanie nie jest adekwatne do realnej postaci formy muzycznej i rozróżnianie komponentów strukturalnych, takich jak: tematy, motywy, łączniki, epizody czy koda, prowadzi tylko do schematycznego oglądu architektonicznego. O konsekwencjach statycznej modelowości, którą przedstawia schemat Rudolfa Stephana (dotyczący 4-głosowej ekspozycji fugi)¹², decydują dopiero relacje kontrapunkcyjne:

¹⁰ Tutaj znak zapytania nie jest obciążony dodatkowym znaczeniem, ale np. u Isabelle Piette nader wymownie dookreśla sformułowanie „fuga literacka”. Zob. I. Piette, *Littérature et musique: Contribution à une orientation théorique (1970–1985)*. Namur 1987, s. 76.

¹¹ Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. (1963), s. 149.

¹² Cyt. za: H. Petri, *Literatur und Musik: Form- und Strukturparallelen*. Göttingen 1964, s. 36. Zob. także L. Kolago, *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. [Rozprawa habilitacyjna]. Warszawa 1994, s. 225.

- temat (*dux* lub *comes*)
- kontrapunkt
- kontynuacja (*freie Fortführung*)



W świetle potencjalnych rozwiązań, przynależnych czy raczej dostępnych tekstowi muzycznemu oraz tekstowi literackiemu, łatwo przewidzieć zakres trudności związanych z interpretacją muzycznej fugi w przestrzeni literatury jeszcze przed przystąpieniem do analiz poetyckich. Na przeszkodzie stoi przede wszystkim wertykalny wymiar konstrukcyjności tekstu muzycznego, w przypadku zapisu językowego pokazujący natychmiast niemożność stworzenia nawet namiastki polifonicznej organizacji (spotyka się ją wprawdzie w tekście scenicznym, ale to zagadnienie innego pogranicza¹³). Symultaniczność muzycznej fugi ulega zniszczeniu w układzie linearnym, który powoduje, iż relacje harmoniczne „spłaszczają się” do wymiaru horyzontalnego. W dziele literackim o zachowaniu strukturalnego rygoru muzycznego nie może być mowy, dlatego doszukiwanie się bezpośrednich ekwiwalentów w zestawieniach kreacji artystycznych obu dziedzin sztuki uznane zostało na wstępie za nieuprawnione. Jednakże pomimo wszelkich negatywnych dotychczas zastrzeżeń — w hermeneutycznej perspektywie daje się wskazać literackie warianty interpretacyjne fugi (utwór Celana), a nawet reinterpretacyjne (cykl Saby), które w jakiejś mierze zakorzeniają się w prawzorze muzycznym i funkcjonują względem niego na zasadzie intersemiotycznego substytutu.

2

*Preludium i fugi (Preludio e Fughe, 1928–1929)*¹⁴ — to niezwykle pomysłowy cykl literacki, złożony z wprowadzającego *Preludium* i 12 *Fug*, który Umberto Saba (właśc. Umberto Poli) tworzy w końcu lat dwudziestych, pobierając jednocześnie lekcje fortepianu¹⁵. W tym drobnym fackie biograficznym znajduje się najprawdopodobniej źródło intersemiotycznego nawiązania poprzez aluzyjny tytuł i do charakterystycznego nazewnictwa Bacha, u którego preludium poprzedza fugę (nazwa konwencjonalnie ujawnia muzyczną gatunkowość: *Preludium i fuga ... w określonej tonacji*), i być może nawet do praktyki

¹³ Przykładem tego polifonia kłótni według wskazówek partytury w *Judaszu z Kariothu* K. H. Rostworowskiego (zob. *Wybór dramatów*. Opracował J. Popiel. Wrocław 1992, s. 235–236. BN I 281) czy polifoniczne eksperymenty językowe J. Tardieugo w *Conversation-sinfonietta* (zob. *Théâtre de chambre*. Paris 1966, s. 237–258). Piszę o tym szerzej w przygotowanym do druku szkicu: „... należy ćwiczyć pod batutą”: K. H. Rostworowskiego pomysł na teatr absurdu? („*Judasz z Kariothu*”).

¹⁴ U. Saba, *Preludio e Fughe. (1928–1929)*. Verona 1961.

¹⁵ Zob. U. Saba, *II Canzoniere*. Lausanne 1988, s. 14.

komponowania, tzn. stopniowego komplikowania pod względem konstrukcyjnym kolejnych utworów. Druga część spostrzeżenia pozostaje w sferze teoretycznych spekulacji zaledwie hipotezą, chociaż podążając jej tropem, można by próbować tak zinterpretować logikę układu całego cyklu, gdzie najbardziej złożonym utworem w płaszczyźnie kompozycyjnej wydaje się ostatnia, *XII fuga*. Pierwsza natomiast uwaga – dotycząca paratekstualnego przesunięcia pomiędzy różnymi sztukami – odsyła do oglądu tekstów literackich w sprecyzowanym kontekście muzycznym i rozstrzygnięcia podstawowej kwestii, czy poza obowiązkiem zinterpretowania nominalnego odniesienia wchodzi tutaj w grę aspekty dalej idącego badania interdyscyplinarnego. Problem sprowadza się w zarysie do kolejnego pytania: jakiego typu relacja, sygnalizowana w tytule, zachodzi między tekstem literackim a gatunkiem muzycznym w ogóle?¹⁶, inaczej mówiąc, w jaki sposób manifestuje się w materiale językowym ewentualne odniesienie intersemiotyczne?

Nałożenie się w tym samym czasie lekcji fortepianu i, by tak powiedzieć, indywidualnych lekcji fug literackich, stanowi nie tylko o niecodziennym doświadczeniu artystyczno-estetycznym Saby, ale odzwierciedla się w regułach komplikowania zapisu tekstu literackiego. W *Preludium i fugach* jedną z cech najbardziej charakterystycznych i wspólnych dla prawie wszystkich utworów jest niewątpliwie współistnienie w zadziwiającej symbiozie pisma prostego z kursywą (tu ważnymi wyjątkami *Preludium* i *VI fuga*). Dwie możliwości typograficzne (jedna w ogólnie przyjętej konwencji zapisu dominująca, druga – raczej sporadyczna) zostają hierarchicznie zrównoważone co do zakresu użycia: stają się neutralne w sensie edytorskim, nacechowane natomiast semantycznie. Przesunięcie funkcjonalne dotyczy zwłaszcza kursywy, która pojawia się w sposób niezależny i nie ma w związku z tym nic wspólnego z tradycyjnym zastosowaniem. W rezultacie istnienia dwóch trybów zapisu i przemiennej ich używania – pole tekstu obejmuje segmentacja typograficzna, nakładająca się na prymarną segmentację wersyfikacyjną:

La vita, la mia vita, ha la tristezza
del nero magazzino di carbone,
che vedo ancora in questa strada. *Io vedo,
per oltre alle sue porte aperte, il cielo
azzurro e il mare con le antenne. Nero
come là dentro è nel mio cuore; il cuore
dell'uomo è un antro di castigo. È bello
il cielo a mezzo la mattina, è bello
il mar che lo riflette, e bello è anch'esso
il mio cuore [...]*

(*Prima Fuga <a 2 voci>*)¹⁷

Życie, moje życie, tyle smutku dźwiga
niczym czarny skład węgla,
który na tej ulicy widzę. *Poza bramą
otwartą niebo dostrzegam błękitne
i morze pełne rej i masztów. Czarną barwą
wzbiera od wewnątrz moje serce; serce
człowieka jest jaskinią tortur. Piękne
jest niebo o poranku, piękne
i morze, które świat odbija, i piękne jest też
moje serce [...]*

(*I fuga <na 2 głosy>*)¹⁸

¹⁶ Analogiczne w charakterze nawiązanie paratekstualne do gatunku muzycznego w ogóle (a nie do konkretnej kompozycji) pojawia się w *Czterech kwartetach* Th. S. Eliota. Skądinąd ściśle muzyczną konotację tytułu Saby stawia Marcello Pagnini, przy okazji analizy właśnie *Czterech kwartetów*, w jednym rzędzie i z nazwą cyklu literackich kwartetów Eliota, i z *Kontrapunktem* Huxleya, i z *Chamber Music* Joyce'a. Zob. M. Pagnini, *La musicalità dei „Four Quartets” di T. S. Eliot. „Belfagor”* 1958, nr 4, s. 421.

¹⁷ Saba, *Preludio e Fughe*, s. 12.

¹⁸ U. Saba, *Śpiewnik. (Wybór poezji)*. Wybrał, przełożył i postawieniem opatrzył M. Baterowicz. Kraków–Wrocław 1983, s. 35.

Interferencja obu rodzajów porządkowania zwiększa napięcie kontekstualne pomiędzy poszczególnymi słowami, co pokazuje opozycja w wersie 3 (niestety, zatarta w tłumaczeniu): „che vedo ancora in questa strada. *Io vedo*”). Dwukrotne „widzę” – najpierw zanotowane czcionką prostą, później kursywą – jest nie tyle leksykalną tautologią, ile tautologiczną repliką w przeciwstawnym kontekście, otwiera dialektycznie zestawione prezentacje zewnętrznego i wewnętrznego doświadczenia. Ale sieć typograficzna przede wszystkim wyodrębnia wtórnie w linearnym układzie tekstu sekwencje semantyczne opozycyjne (nader czytelny kontrast obrazowania w przywołanym fragmencie *I fugi*) i tym samym tworzy dwa niby samodzielne „głosy”. Ich przemienne wprowadzanie, sygnalizowane trybami zapisu, stanowi w istocie literacką interpretację tematów 2-głosowej fugi, przeprowadzaną w identyczny sposób w dziesięciu utworach. Znaczenie konstruowane jest za pomocą mechanizmu dialektycznego, który zderza i „głosy”, co wizualnie ilustrują wyodrębnione cięciami typograficznymi bloki tekstowe, i pojedyncze słowa w obrębie „głosów”, jak np. w *IV fudze*, gdzie przestrzeń przerzutni międzystroficznej zostaje skrzętnie wykorzystana dla wzmocnienia semantycznego kontrastu:

*Sotto l'azzurro soffitto è una stanza
meravigliosa a noi viventi il mondo.
A guardarla nei cuori la speranza
e la fede rinasce. Da un profondo*

*carcere ascolto. Tutto in lei risplende,
nuovo e antico: ogni vita al suo cammino
prosegue lieta, e ad altro più non tende
che ad esser quale ti appare. Il destino*

fu cieco e sordo [...] *(Quarta Fuga <a 2 voci>)*¹⁹

*Pod błękitnym stropem jest ten dom cudowny,
świat dla żywych istot wybrany.
Gdy widzę go, nadzieją jestem karmiony
i odradza się wiara. Z mej otchłani*

*uwięzienia słucham. Wszystko tam rozbłyскуje,
nowe i antyczne: swą drogą zdąża niezmiennie
wszelkie pogodne życie i kształt swój tam kuje
w istnieniu, co tobie się jawi. Przeznaczenie*

było ślepe i głuche [...] *(IV fuga <na 2 głosy>)*²⁰

Modulacje typograficzne, pozostające w bezpośrednim związku z właściwościami wersyfikacyjnej struktury tekstu, podporządkowane są prymarnie konstrukcji semantycznej. Ich globalny wymiar bezsprzecznie świadczy o randze graficzności zapisu i jej funkcji w poetyckiej koncepcji cyklu. Stąd szczególnego znaczenia wobec przyjętej konwencji nabierają odstępstwa w *VI fudze* i *Preludium*, gdzie zapis ogranicza się wyłącznie do pisma prostego. Oba przypadki znajdują jednakże uzasadnienia prowadzące do ogólniejszych konkluzji: *Preludium* poprzez apostroficzne nawoływanie „skłóconych głosów” („voci discordi”²¹), „niemal zapomnianych głosów” („voci quasi obliate”²²) dopiero zapowiada *expressis verbis* specyficzną konstrukcję dialogową (tutaj *Preludium* tak jak w muzyce tworzy luźne wprowadzenie); 3-głosowa i najdłuższa przy tym *VI fuga*²³ pozbawiona jest kursywy z innej przyczyny. Współistnienie trzech głosów powoduje, że ich kolejne 4-strofowe partie wprowadza nota techniczna w postaci cyfr arabskich i znaku zamknięcia nawiasu. Z tej racji widać chyba

¹⁹ Saba, *Preludio e Fughe*, s. 18.

²⁰ Saba, *Śpiewnik*, s. 40.

²¹ U. Saba, *Preludio*. W: *Preludio e Fughe*, s. 11.

²² *Ibidem*.

²³ Zob. *ibidem*, s. 22–37.

najlepiej w tej właśnie fudze usilne zabiegi konstruowania „partytury literackiej” — zbanalizowany zapis zawiera więcej, niż można by usłyszeć w głośnym odczytaniu, obok samego tekstu stanowi jednocześnie instrukcję jego wirtualnego wykonania. Zastosowanie kursywy w tym wypadku byłoby niewystarczające, ponieważ w momencie utrzymania dwurodzajowego rozróżnienia typograficznego, powtarzałyby się niekonsekwentnie jeden z trybów; poniekąd jest i zbędne, bo każdy głos rozwija się w obszarze czterech strof (segmentacja typograficzna pokrywa się z wersyfikacyjną). Podobny problem dotyczy drugiego utworu 3-głosowego, *XII fugi*, w którym Saba nie zarzuca jednak dwurodzajowej matrycy typograficznej. Trzy głosy wymienione w podtytule utworu: „Człowiek”, „Echo” i „Cień” („l'Uomo, l'Eco e l'Ombra”²⁴) segmentują tekst dodatkowo w sposób sceniczny. Tego szczegółu, widocznego tylko w ostatniej fudze, nie zauważył Jean-Louis Backès, sądząc, iż Umberto Saba w przeciwieństwie np. do *Cantate à trois voix* Paula Claudela nie nazywa tych, którzy mówią²⁵. Tymczasem dwa rodzaje zapisu oczywiście nie wystarczą, by wprowadzić linearnie trzy różne głosy poprzez zindywidualizowane wyznaczniki typograficzne. Dlatego pojawia się nowy, odosobniony w cyklu pomysł przywołania konwencji scenicznej, polegający na autoprezentacji dwóch głosów zapisanych kursywą: „Echa” (trzykrotne „Io sono l'Eco”²⁶ — „Jestem Echem”), a także „Cienia” (raz „Io sono un'ombra”²⁷ — „Jestem cieniem”); czcionka prosta definiuje przy tym rozpoznawalny w kontekście pozostałych głos „Człowieka”.

Konkludując: na podstawie kilku analitycznych spostrzeżeń trudno byłoby mówić w sensie dosłownym o zaistnieniu składowych elementów na wzór fugi muzycznej. Saba ogranicza interpretację nieliterackiego schematu konstrukcyjnego do wyodrębnienia pozornie samodzielnych, dialogizujących tematów, poprzestaje na graficznym oznaczeniu opozycyjnych głosów, precyzyjnie określanych ilościowo w podtytułach fug. Tematy w rozumieniu muzycznym powinny być autonomiczne, ale w tekście literackim jako językowe repliki zachowują inny typ autonomii, stanowią reinterpretujące się wzajemnie elementy składowe dialogu. Tenże dialog „głosów”, dialog, który tworzy dominującą konstrukcję wypowiedzi, poprzedzony jest komentarzem artystyczno-metametodologicznym zawartym w *Preludium*. Za pomocą charakterystycznych wyrażen: „skłócone głosy” i „głosy skłócone daremnie”, przedstawia się tam metodę konstruowania struktur w fugach literackich:

Oh, ritornate a me voci d'un tempo,
care voci discordi!
[.]
in pace
vi componete negli estremi accordi,
voci invano discordi.

La luce e l'ombra, la gioia e il dolore
s'amano in voi²⁸.

O, niech usłyszę znów głosy lat minionych,
drogie i skłócone głosy!
[.]
wy spokojnie
łączycie się w najwyższe akordy,
głosy skłócone daremnie.

Światło i cień, radość i żaloba
darzą się w was miłością²⁹.

²⁴ U. Saba, *Dodicesima Fuga (a 3 voci: l'Uomo, l'Eco e l'Ombra)*. W: jw., s. 50.

²⁵ J.-L. Backès, *Musique et littérature: essai de poétique comparée*. Paris 1994, s. 243.

²⁶ Saba, *Dodicesima Fuga (a 3 voci: l'Uomo, l'Eco e l'Ombra)*, s. 50–51.

²⁷ *Ibidem*, s. 51.

²⁸ *Ibidem*, s. 11.

²⁹ Saba, *Śpiewnik*, s. 34.

Co najistotniejsze, pole stematyzowania *Preludium* otwiera przestrzeń badania konstrukcyjności, bezpośrednio objaśnia zasady strukturyzowania tekstu obowiązujące w kolejnych fugach. Wstępne uwagi o metodzie poetyckiej skrywają wszelkie argumenty, tak pozytywne, jak i negatywne, dotyczące granic literackiej interpretacji fenomenu muzycznego. Z jednej strony, istnieje pewna możliwość umownego wykorzystywania ze schematu muzycznej fugi dwóch lub trzech głosów alternujących (stąd „skłócone głosy”), ale z drugiej – dominuje nad tym wszystkim realizacyjne uproszczenie, intersemiotyczna redukcja. Muzyczna polifoniczność nie znajduje w żadnej mierze odpowiedniego wyrazu w zapisie językowym, tak czy inaczej skazanym na linearność (stąd jedno z wielu znaczeń wyrażenia „głosy skłócone daremnie”). Poetyckie wprowadzenie, które ocenia potencjalność fugi literackiej w płaszczyźnie techniki porządkowania materiału językowego, zapowiada nie tyle nawet cały cykl, ile każdą fugę z osobna, jakby na sposób bachowski. W prostej tego konsekwencji poprzedzające realizację (czy realizacje) muzycznego tekstu literackiego *Preludium* staje się – co dostrzega się w sytuacji rozpatrywania kolejnych fug – jego artystyczną pre-interpretacją.

3

Kilkanaście lat po *Preludium i fugach* Umberta Saby, w 1945 roku (ta data odgrywa z kilku powodów istotną rolę), powstaje najbardziej chyba znany i jeden z najtrudniejszych utworów Paula Celana, *Todesfuge*³⁰ (*Fuga śmierci*). Jego tytuł, bardzo podobnie jak w kontekście cyklu Saby, budzi podejrzenia związane z konotacjami muzycznymi w planie genologii i pozamuzycznymi w planie etymologii³¹. Znaczenie etymologiczne nabiera przejrzystości od samego początku, odkąd Celan rozpoczyna utwór mocnym dysonansem semantycznym i paradoksem w postaci klasycznego oksymoronu („Schwarze Milch”³²). Wyrażenie „czarne mleko”, tłumaczące tytułową peryfrazowość, oddaje absurd możliwego ratunku: działanie nie jest próbą umknięcia przed śmiercią, lecz zaledwie próbą ucieczki żydowskich więźniów obozu koncentracyjnego w krematoryjny dym (esencjalne określenia: „wir trinken”, „wir schaufeln ein Grab in den Lüften”). Każde pojawienie się w tekście podstawowego oksymo-

³⁰ Pierwsze wydanie w tomie *Mohn und Gedächtnis* (Stuttgart 1952). Tutaj korzystam z dwujęzycznej edycji: P. Celan, *Wiersze*. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył F. Przybylak. Kraków 1988, s. 8–13.

³¹ Ujawnianie kontekstu muzycznego poprzez sferę paratekstualności nie jest u Celana odosobnionym przypadkiem – bardzo podobnie funkcjonuje tytuł np. w utworze *Engführung* (*Stretto*) z 1958 roku. Znajduje to mocny akcent w analizie i interpretacji Petera Szondi, który wielokrotnie zwraca uwagę na muzyczny, niedyskursywny sposób organizacji spójności tekstu. Zob. P. Szondi, *Lecture de „Strette”. Essai sur la poésie de Paul Celan*. W zb.: *Poésie et poétiques de la modernité*. Red. M. Bollack. Lille 1981.

³² Fundamentalną metaforę *Fugi śmierci* według Jeana Firgesa przejął Celan od R. Ausländer z utworu *Ins Leben* (1925), opublikowanego w Czerniowcach w zbiorze *Der Regenbogen Gedichte* (1939). Jej znaczenie w obu przypadkach jest jednak zasadniczo różne: poprzez oksymoroniczne określenie „Schwarze Milch” Ausländer oddaje istotę „melancholii”, Celan – holokaustu. Zob. J. Firges, *Paul Celan – citation et date*. W zb.: *Réécritures: Heine, Kafka, Celan, Müller: Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XX^{ème} siècle*. Red. Ch. Klein. Grenoble 1989, s. 67, 73.

ronu na początku kolejnych czterech części (9–9–8–10) zostaje maksymalnie wyeksponowane, fragment „Schwarze Milch” wzmacnia m.in. poprzedzający odstęp międzywersowy. Pierwsze odczytanie ujawnia zatem kontur tematycznej obsesyjności – tragiczną „ucieczkę” i śmierć, z czym idzie w parze niezwykle sugestywne wyeliminowanie wszelkich znaków interpunkcyjnych. Najwyraźniej nie chodzi tu tylko o jeden z przypadków dobrze znanych współczesnej literaturze, ale o mocno sfunkcjonalizowaną semantycznie eliminację elementów. Jeżeli nie ma dla znaków interpunkcyjnych miejsca, to także (przede wszystkim?) dlatego, iż normalnie sygnalizują one opóźnienia, by tak powiedzieć, dodatkowe oddechy, które segmentują i spowalniają bieg tekstu. Tutaj przeciwnie, zapis językowy wchodzi w korelację z polem stematyzowania i przejmuje również na siebie ciężar prezentowania sytuacji, na swój sposób interpretuje ucieczkę – unika symptomów rozproszenia i retardacyjności.

W utworze Celana tradycyjna estetyka zapisu pozostaje na uboczu, chociaż w żadnym wypadku nie powoduje dowolnego kształtowania – precyzyjnie narzuca je organizacja metryczna. Jej specyfikę wyjątkowo rozpatrzyć by trzeba nawet w sposób dwutorowy, mianowicie według kryteriów jednocześnie i niemieckiej, i polskiej wersologii, ponieważ odślaniają się wówczas komplementarne względem siebie niuanse. Nie zawsze tak jest i czasami dwurodzajowe ustalanie toku stopowego nie pokazuje żadnych szczegółów w relacji z semantyką tekstu: nie ma np. większego znaczenia, czy początkowy wers „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends” uzna się według niemieckiej teorii wiersza za realizację toku trocheiczno-daktylicznego ($\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}$), czy też sklasyfikuje się go w kategoriach polskiej nauki jako trocheiczno-amfibrachiczny ($\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}$). Niezwykle ciekawą jednak rzecz ujawnia wers „wir trinken und trinken”, według polskiej wersologii realizujący tok amfibrachiczny, a według niemieckiej – która w zasadzie nie posługuje się amfibrachem – będący sekwencją anakruzy³³, daktyla i trocheja ($-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}$). Pierwszy rodzaj klasyfikacji, eksponujący jednorodność toku, wspiera analitycznie tezę o regularności metrycznej, która powoduje efekt płynności „dla ucha”; drugi z kolei lokalizuje zbieżność zupełnie innego typu, ze względu na anakruzę, pozostającą z definicji w relacji niezależności i podrzędności w stosunku do schematu metrycznego. Dla pozyskania kontekstu warto podobnie potraktować ważny fragment: „der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau”, gdzie całość także daje się widzieć teoretycznie albo jako regularny tok amfibrachiczny z pojedynczą kataleksą, albo jako tętniący tok daktyliczny z anakruzą i podwójną kataleksą ($-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}-\frac{\text{—}}{\text{—}}$). O ile jednak tutaj, według specyfiki drugiego rozróżnienia, w pozycji anakruzy znajduje się zaimek „der”, którego i funkcję, i semantykę można odnieść do zjawiska muzycznego przedtaktu, o tyle analogicznie, ale w pewnym przeciwieństwie rozpatrywać należałoby wcześniejszą sytuację pojawienia się w polu anakruzy słowa „wir”. Wyraźnie

³³ Anakruza w sensie językowym to najczęściej jedna, rzadziej dwie sylaby nieakcentowane na początku wersu, które pozostają poza schematem metrycznym. Sam termin (gr. *anakrusis* – zaintonowanie) pochodzi z teorii muzyki, skąd został przyjęty na początku XIX wieku do badań literackich. Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1989, s. 29. Zob. także T. Kuryś, *Anakruza*. W zb.: *Sylabotoniizm*. Red. Z. Kopczyńska, M. R. Mayenowa. Wrocław 1957.

bowiem usamodzielnia się ono semantycznie (jakby w opozycji do uwarunkowań metrycznych) — nie tyle nawet wprowadza w przestrzeń pierwszego tematu, by uprzedzić fakty, ile sam temat jest jego rozwijaniem i wyjaśnianiem. W konsekwencji funkcja metryczna anakruzy kontrastowo rozmija się z funkcją semantyczną przypadającego słowa. Tego rodzaju postać anakruzy, która przełamuje status podrzędności cechujący muzyczny odpowiednik (nieakcentowany przedtakt), w ścisłym związku z konstrukcją znaczenia, nazwałbym umownie „literacką”.

Uwarunkowania toku stopowego, którego powtarzalność pokazuje analiza wersologiczna dokonywana tak według kryteriów polskiej teorii (regularność amfibrachiczna), jak i niemieckiej („tętnienie daktyliczne”), niewątpliwie decydują prymarnie o spójności tekstu. Wzmacnia ją jednakże inny, nadany typ porządkowania, ujawniający się poprzez charakterystyczny i wielokrotny sygnał metatekstowy. Na początku kilku zaledwie wersów pojawia się jakby inkrustacyjnie traktowana majuskuła, mocno intrygująca, bo swoim istnieniem poniekąd przeczy sformułowanej uwadze na temat unikania w zapisie „rozproszeń”. Nie wydaje się, by w polskim przekładzie Stanisława Jerzego Leca³⁴, gdzie początek każdego wersu wyznacza wielka litera, został zmieniony sens utworu. Dlaczego zatem w oryginale właściwość ta określa tylko 9 z 36 wersów?³⁵ W tym właśnie miejscu rozpoczyna się zmaganie z ujawnieniem szczegółów muzycznego kontekstu, który wprowadza — co niezwykle istotne — nie interpretacja z zewnątrz, lecz immanentnie tekst literacki. Otwierająca wersy majuskuła, począwszy od wersu pierwszego: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends” — z trzykrotnie jeszcze pojawiającą się wersją lekko zmodyfikowaną: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts” w wersach 10, 19 i 27 — oraz „Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen” w wersach 5 i 13, oznacza nade wszystko na wzór muzycznej fugi dwutematowej początkowy punkt tematów, ich motywy czołowe (zob. w schemacie na s. 107 pogrubione fragmenty). W trzech pozostałych miejscach sygnalizuje również wprowadzanie innych motywów: dwukrotnie z tematu drugiego (początek „Er ruft...” w w. 16 i 24) oraz bardzo ważnego motywu z tematu pierwszego („Dein aschenes Haar Sulamith” w w. 15), który zamknie całość kompozycji poetyckiej. Majuskuła ułatwia w trakcie analizy mechaniczne wyselekcjonowanie przede wszystkim dwóch tematów, narzuca wstępne rozróżnienia w planie odniesień genologicznych. W prostej konsekwencji prowadzi do interdyscyplinarnej strategii badania i do ściśle określonego postępowania analityczno-interpretacyjnego, służy wyodrębnieniu segmentacji wzorowanej na formie muzycznej.

Ukierunkowane porządkowanie elementów struktury odbywa się stopniowo, w kolejnych etapach czy zbliżeniach, według uzupełniających się kryteriów, mianowicie powtarzalności sekwencji i ich czytelności. Pozycję uprzywilejowaną w hierarchii zajmują motywy czołowe dwóch tematów literackich, które powracają wielokrotnie i posiadają — oprócz zbieżności leksykalnych — rozpoznawalny strukturalnie kształt (ze względu na ściśle określone miejsce na początku wersu i tożsame schematy metryczne). Pojawiający się czterokrotnie

³⁴ „Twórczość” 1965, nr 8, s. 89–90.

³⁵ Układ oryginału zachowany został w tłumaczeniu Przybyłaka (w cytowanym tu wydaniu *Wierszy Celana*, s. 9–13).

motyw inicjalny pierwszego tematu pozostaje niesłuchanie czytelny, nie wprowadza żadnych trudności w identyfikacji. Motyw drugiego tematu natomiast pomyślany jest jako wielowariantowy, a przez to znacznie bardziej skomplikowany w wyodrębnieniu: dwukrotnie występuje w postaci zwartej i z majuskułą, ale już bez niej i w dwuczłonowym rozbiciu zostaje jeszcze dwukrotnie przywołany w wersach 22–23 oraz 32–34 (przy tym z alternacją zaimka względnego z osobowym: „der” – „er”). Generalnie ujmując, wszystkie motywy tematu pierwszego zachowują prawie niezmienną postać strukturalno-leksykalną w odróżnieniu od licznych modyfikacji w obrębie motywów tematu drugiego. Wiadac bezsprzecznie, iż wykorzystywane są wszelkie możliwości, by temat pierwszy zwracał uwagę swoją ogólną przejrzystością. Niewątpliwie jest on pod względem stylistycznym oksymoroniczny, bo – oprócz otwierającego „Schwarze Milch” – także jego motyw drugi rozpoczyna oksymoron: „wir schaufeln ein Grab in den Lüften”. Diametralne różnice i konstrukcyjne, i ostatecznie semantyczne między tematami można by zdefiniować w najlapidarniejszym skrócie za Celanem następująco: sens jednego ogniskuje się wokół „wir” (stąd jego znaczenie w pozycji anakruzy), drugiego – wokół „ein Mann” lub „er”³⁶. Obie konstrukcje określają współistnienie metatekstowo absurda, prezentują dwa dialektyczne oblicza świata: ludzką bezsilność skazanych na „czarne mleko” i grób oraz nieludzką wszechwładność. Fundamentalna opozycja strukturalna znajduje tematycznie wiele interesujących uzasadnień, m.in. w charakterystycznym limitowaniu czasowników, które wskazuje *implicite* odmienne pola ludzkiego działania. Za ledwie dwóm czasownikom wyrażającym bezradność i zniewolenie po jednej stronie: „wir trinken”, „wir schaufeln”, odpowiada cała lista zwrotów akcentujących bezgraniczną moc po stronie drugiej, kolejno: „ein Mann wohnt”, „er schreibt”, dwukrotne „er pfeift”, „er befiehlt”, „er ruft”, „er greift”, „er schwingts”, „er spielt”, dwukrotne „er ruft”, dwukrotne „er trifft”, „er hetzt”, „er schenkt”, „er spielt”. Trudno wyobrazić sobie bardziej dosadną dysproporcję w zakresie frekwencji elementów językowych, łatwiej natomiast zrozumieć symboliczny tytuł całości poetyckiej i znaczenie konwencji dwugłosowości, przejętej z formy muzycznej w drodze literackiej interpretacji.

Pomiędzy dwoma biegunowo różnymi głosami w części trzeciej pojawia się fragment nie należący do żadnego z dwóch tematów i aż czterokrotnie prezentowany – „der Tod ist ein Meister aus Deutschland”³⁷. W literackiej fudze spełnia rolę łącznika: po raz pierwszy wkrada się w obszar motywu tematu drugiego (w. 24), po raz drugi w przestrzeń motywu tematu pierwszego (w. 28), po raz trzeci, potraktowany augmentatywnie, między fragmenty z tematu pierwszego i drugiego (w. 30 i 31), wreszcie po raz ostatni przed kapitalnym zwieńczeniem kody (w. 34). Łącznik w fudze muzycznej ujawnia się po wystąpieniu kolejnych tematów we wszystkich głosach i wprowadza pochodem harmonicznym pozorny chaos, inicjuje luźną grę poszczególnych motywów³⁸.

³⁶ Zob. Petri, *op. cit.*, s. 53.

³⁷ Skądinąd fragment ten stanie się u T. Różewicza tytułem jednego z utworów w tomie *Plaskorzeźba* (Wrocław 1991), „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland” (1990), poświęconego „pamięci Paula Celana”.

³⁸ Tenże element strukturalny jest w fudze jednym z najważniejszych; O. Messiaen (*Technika mojego języka muzycznego*. Przełożył J. Świder. „Res Facta” t. 7 <1973>, s. 182) wymownie sprowadza istotę całej formy do łącznika i stretta.

Tym samym koncentruje na sobie uwagę w sposób wyjątkowy, bo stwarza argumentację, która daje możliwość przejścia do zamykającej ekspozycji. Podobnie w sensie formalnym funkcjonuje łącznik poetycki w końcowej partii utworu Celana — staje się niezwykle subtelnym narzędziem kompilowania motywów. Krótko mówiąc, określa jedno z centralnych miejsc tekstu (o jego pozycji świadczy chociażby częstotliwość występowania w części czwartej) i prowadzi do podsumowania całości. Jego trzeciemu pojawieniu się w postaci rozwiniętej, jakby epizodycznej:

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau

— nie bez powodu towarzyszy jedyny w całym utworze rym³⁹: „blau” — „genau”, wzmacniający integralność i podkreślający semantykę wyizolowanego dwuwersu. Zadanie łącznika nie ogranicza się do tego, ponieważ finalnie wprowadza on głęboki dysonans pomiędzy dwoma motywami z obu tematów: „dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith”. Wcześniej spotkały się one dwukrotnie (w. 14 i 15 oraz 22 i 23), ale były stonowane kontekstualnie, nie tworzyły samodzielnych wersów („dein goldenes Haar Margarete” znajdowało się w członie wygłosowym; „dein aschenes Haar Sulamith” w członie nagłosowym), teraz dla każdego zarezerwowany jest krótki, odrębny wers. Ich bezpośrednie — poprzedzone argumentacją łącznika — zestawienie, które Jean-Charles Margotton porównuje wręcz do efektu modulacji *dur-moll* w muzyce⁴⁰, zderza intertekstualnie w finalnej refleksji dwa symbole: „złoto” włosów Małgorzaty z *Fausta* i „popiół” włosów oblubienicy z *Pieśni nad Pieśniami*.

Próby osiągnięcia dalszych rezultatów szczegółowej analizy interdyscyplinarnej prowadzą niektórych badaczy do mówienia o trzech motywach tematu pierwszego: 1) „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends” (motyw czołowy); 2) „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng” w w. 4 i 15; 3) „Dein aschenes Haar Sulamith” w w. 15 i bez majuskuły w w. 23 i 36; oraz kilkunastu drugiego: 1) „Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen” (początkowy człon); 2) „der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland”; 3) „dein goldenes Haar Margarete”; itd.⁴¹ Wykorzystanie formalnych niuansów muzycznej fugi w utworze czysto literackim obrazuje przedstawiony tu schemat, który przypomina linearną, muzykologiczną analizę utworu muzycznego. W schemacie przyjęto następujące oznaczenia:

_____	temat pierwszy (A)
_____	temat drugi (B)
.....	łącznik (Z)
1, 1', 1", 2, 3	motywy i ich warianty

³⁹ Z tej mocnej klamry semantycznej w oryginale zrezygnował w przekładzie Przybylak (Celan, *Wiersze*, s. 11).

⁴⁰ J.-Ch. Margotton, *Formes musicales en littérature. W: Littérature et arts dans la culture de langue allemande: sur les rapports entre la littérature et les arts (musique et peinture). Théorie et choix de textes avec commentaires*. Lyon 1995, s. 220.

⁴¹ Zob. Petri, *op. cit.*, s. 53–54. Zob. też Kolağo: *Forma jako ekspresja*, s. 112–113; Paul Celan: „Todesfuge”. W: *Musikalische Formen und Strukturen [...]*, s. 220 n.

TODESFUGE

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie
nachts

wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man
nicht eng

Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlan-
gen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen
die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab
in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken
dich abends

wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlan-
gen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein
Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr an-
dern singet und spielt
er greift dem Eisen im Gurt er schwingts seine Au-
gen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt
weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken
dich abends

wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Mar-
garete
dein aschenes Haar Sulamith **er spielt mit den**
Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod *der Tod ist ein Meister*
aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr
als Rauch Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt
man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags *der Tod ist ein Meister aus*
Deutschland

wir trinken dich abends und morgens wir trinken
und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge
ist blau

er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Mar-
garete

er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein
Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet *der Tod ist*
ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

Schemat

A1 (Schwarze Milch...)

A2 (wir schaufeln...)

B1 (Ein Mann...)

B2 (der schreibt...)

B3 (dein goldenes...)

itd.

A1'

B1

B2 | **B3** (dein goldenes...)

A3 (Dein aschenes...)

A2 (wir schaufeln...)

A1''

B1a | **B3**

A3 | **B1b**

Z (der Tod...)

A1'''a | **Z**

A1'''b

Z

B1a | **B3**

B1b | **Z**

B3

A3

Schemat ten pokazuje *Fugę śmierci* jako muzyczny tekst literacki, którego badanie sprowadza się do bezpośredniej konfrontacji z abstrakcyjnym wzorcem fugi i dotyczy jej statycznych elementów konstrukcyjnych⁴². Ogląd „mikroskopowy” podsuwa wprawdzie argumenty interpretacyjne, niemniej jednak poza refleksją dotyczącą relacji poszczególnych przywołań tematów prowadzi zaledwie do schematycznych podziałów przy użyciu technicznej terminologii (temat, motyw, łącznik) i ewentualnie umownych zapisów graficznych. Niejednokrotnie takie rozwiązania mogą być dość niebezpieczne: nie zawsze kolejne pojawienia się struktur pozostają tożsame semantycznie, czasami są mocno zmodyfikowane i powodują zupełnie różne konotacje, pomimo pokrewieństwa strukturalno-leksykalnego⁴³. Dobrym tego przykładem jest fragment „sein Auge ist blau” (w. 30), który wydaje się podobny do wcześniejszego, „sein Augen sind blau” (w. 17), ale drugi określa „człowieka”, pierwszy — „śmierć”. Sproblematyzować zatem intersemiotyczne odniesienie utworu Celana to w rzeczywistości poddać interpretacji dialog zachodzący zarazem w polu tekstowym i metatekstowym między dwoma tematami, odsłonić — obok znaczenia linearnego — skomplikowany układ semantyczny o charakterze wertykalnym.

Badanie intersemiotyczności tego utworu wyjaśnia mimochodem zupełnie inną kwestię, którą ujmuje jednoznacznie Jean Firges, jeden z pierwszych badaczy twórczości Celana⁴⁴: „W *Fudze śmierci* prawie wszystkie metafory są zapożyczone i w szerokim sensie słowa stanowią cytaty”⁴⁵. Wokół „tematycznych zapożyczeń” czy raczej polemicznej cytatości uwarunkowanej biograficznie (chodzi o jeszcze szkolne pojedynki literackie Celana z Immanuelem Weißglasem, przyjacielem z klasy⁴⁶) powstało sporo przypuszczeń, włącznie z różnymi podejrzeniami o plagiatowość⁴⁷. Nie ulega żadnej wątpliwości, iż autor *Fugi śmierci* świadomie podejmuje, rozwija i przekształca wiele wątków tematycznych, które występują w utworze Weißgłasa z r. 1944, zatytułowanego *ER*⁴⁸. Jednakże *stricte* muzyczne myślenie o kształcie konstrukcji, poprzez którą pró-

⁴² Petri (*op. cit.*, s. 54) uznaje „immanentną zasadę statyczną”, w opozycji do „dynamicznej”, za najważniejszą dla fugi jako formy muzycznej; stąd jego krytyka poglądów P. Seidenstickera (*Paul Celan: „Todesfuge”*. „Der Deutschunterricht” 1960, nr 12) i W. Butzlaffa (*Paul Celan: „Todesfuge”*. Jw.).

⁴³ Nie wszystkie zresztą sekwencje pojawiają się wielokrotnie; niektóre z nich, zwłaszcza tematu drugiego, m.in.: „[er] tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne” (w. 7) czy rozwinięcie łącznika: „er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau” (w. 31) występują tylko raz. Margotton (*op. cit.*, s. 220) przeprowadza w zarysie typologię motywów: od elementów pojawiających się jednokrotnie, poprzez wielokrotnie przywoływane motywy modyfikowane i zmieniające miejsce w różnych wersach, po postać niezmiennie powracających.

⁴⁴ Autor pierwszej rozprawy na temat Celana w języku niemieckim — *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial* (Köln 1959).

⁴⁵ Firges, *Paul Celan — citation et date*, s. 67.

⁴⁶ Zob. *ibidem*, s. 60 n. Zob. też A. Kittner, *Erinnerungen an den jungen Paul Celan*. W: *Texte zum frühen Celan. Bukarester Celan-Kolloquium 1981*. „Zeitschrift für Kulturaustausch”, 1982, s. 217–219.

⁴⁷ Zob. H. Fricke, *Sentimentalität, Plagiat und übergroße Schönheit? Über das Mißverständnis „Todesfuge”*. „Arcadia” 1997, z. 1.

⁴⁸ Wiersz został opublikowany dopiero w roku 1970: I. Weißglas, *ER*. „Neue Literatur” 2, s. 34.

buje się nadać zapisowi literackiemu pewne cechy formalnej logiki muzycznej, odróżnia Celana w sposób zasadniczy i wykazuje wątpliwość hipotezy o plagiacie⁴⁹. Jeżeli nawet o oryginalności utworu nie stanowi plan stematyzowania, to z pewnością decyduje o niej eksperymentalna postać struktury poetyckiej, bardzo udana artystycznie i o wiele dalej posunięta koncepcyjnie w stosunku do utworów Saby. Tym razem interpretacja modelu muzycznej fugi w rozumieniu hermeneutycznym staje się najlepszą metodą przedstawienia niespotykanego tragizmu człowieka, XX-wiecznej wersji „tańca śmierci”⁵⁰.

4

Muzyczny tekst literacki – jako termin nie tyle nieściśły, co podawany innowacji teoretycznej przy każdej nadarzającej się ku temu sposobności – kategoryzuje specyficzną i rzadką właściwość konstrukcyjną dzieła literackiego. Tego rodzaju tekst zawiera immanentne sygnały, najczęściej o charakterze skonwencjonalizowanych aluzji w sferze paratekstualności (zwłaszcza w tytule: *Preludium i fugi* U. Saby, *Fuga śmierci* P. Celana, *Kontrapunkt* A. Huxleya, *Moderato cantabile* M. Duras, *Cztery kwartety* Th. S. Eliota, *Koncert barokowy* A. Carpentiera, *Boléro* J. Boissard, itd.). Podsuwają one propozycje i warianty interpretacyjne począwszy od pierwszej lektury, mimo iż stopień ich czytelności uzależniony jest od typu zlokalizowania i sfunkcjonalizowania w danym tekście. Inaczej mówiąc, intersemiotyczne nacechowanie muzycznego tekstu literackiego przejawia się w jego własnym polu, w akcie percepcji (niejednokrotnie bardzo złożonym, jak w przypadku *Podróży zimowej* S. Barańczaka) ulega jedynie zdekodowaniu i zaktualizowaniu przez poprawne, skuteczne odwołanie się do muzycznych uwarunkowań. Niektóre realizacje literackie ostentacyjnie pokazują macierzysty kontekst muzyczny (np. w sytuacji przywłaszczenia cytatu muzycznego), inne utrudniają jego ujawnienie czy implikują go w jakimś tylko minimalnym stopniu (tu sytuują się utwory Saby i Celana), jeszcze inne fałszywie prowokują interdyscyplinarny ogląd⁵¹. Stąd przyznaję, że i nie potrafiłbym określić (próba syntezy byłaby chyba wielce podejrzana), i nawet nie chciałbym wskazywać wyraźnych granic oddzielających muzyczny tekst literacki od tekstu, który za taki uznany być nie może. Nie daje to jednak powodu do twierdzenia o nieprzydatności czy wątpliwej wartości tak skrajnie nieprecyzyjnego rozstrzygnięcia teoretycznego, bo nie brakuje skądinąd przesłanek do jego krytycznego utrzymania.

Po pierwsze, rzeczą bezzasadną byłoby bardziej lub mniej precyzyjnie – i to zwłaszcza według jakiejś skalarności – definiować przypadki muzycznego

⁴⁹ Sam Weißglas traktował przejmowanie metafor w poezji za rzecz naturalną, a w liście do Gerharta Baumanna podkreślał nowoczesny charakter *Fugi śmierci* Zob. I. Weißglas, *Brief an Gerhart Baumann*. W: *Texte zum frühen Celan*, s. 233.

⁵⁰ Zob. U. Weisstein, *Verbal Paintings, Fugal Poems. Literary Collages and the Metamorphic Comparatist*. „Yearbook of Comparative and General Literature” 1978, nr 27, s. 16.

⁵¹ Sprawę dodatkowo komplikują autorskie komentarze i ich interpretacje; Paradis Ph. Solersa (1981), pomimo iż sam autor sugeruje związki utworu z konstrukcją fugi, dla C. Duckwortha, (*Table ronde. Transposition: musique et parole, traduction et représentation*. „Sud” 1984, nr 50/51, s. 223–224) jest tylko dobrym przykładem „fałszywej analogii”.

tekstu literackiego, ponieważ są one pozbawione statusu skonwencjonalizowania⁵², znajdują się względem siebie w relacji komplementarności. Bezpośrednim tego rezultatem stają się kolejne reinterpretacje, modelujące uprzednią postać kategorii: każdy utwór uznany za muzyczny tekst literacki wprowadza nowe argumenty konstrukcyjnym *novum*. Problem egzemplifikuje w zbliżeniu zestawienie *Preludium i fug* Saby oraz *Fugi śmierci* Celana jako dwóch różnych poetycko interpretacji tej samej formy muzycznej. W komparatystycznym układzie dostatecznie dobrze pokazują one zagadnienie złożoności intersemiotycznych odniesień, a także i negatywny wariant badania. Negatywność przy tym nie wynika z celowego działania interpretatora czy apriorycznie przyjętej strategii, zostaje narzucona przez sam tekst, który implikuje Nieliteracką, suplementarną metodę analizy. Literacka niemożność, wielokrotnie i przesadnie podkreślana, w kontekście muzycznego schematu fugi zarysowuje się jasno od samego początku: „Forma jest całkowicie kontrapunktyczna [...], rzeczywisty kontrapunkt w literaturze jest niemożliwy”⁵³. Dlatego każda fuga literacka jako indywidualna interpretacja językowa tworzy wariant jednorazowości gatunkowej, staje się mocno zsubiektywizowanym, pojedynczym szkicem dzieła muzycznego w odrębnym materiale. Dwa rozpatrywane przypadki literackie sygnalizują, co prawda, uwikłania konstrukcyjne względem formy muzycznej w podobny sposób, ale są innymi, nawet nieprzystającymi wzajemnie realizacjami muzycznego tekstu literackiego. Różnice byłyby uwidocznione jeszcze lepiej, gdyby dołączyć do niniejszych spostrzeżeń kilka refleksji na temat struktury *Fugi* Stanisława Grochowiaka⁵⁴ czy *Malej fugi* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego⁵⁵. Po wtóre zaś i nade wszystko: nie zawsze utwór, który chciałoby się określać w świetle przedstawionych tu rozważań jako muzyczny tekst literacki, jest tak postrzegany — najlepszym tego przykładem zarówno poważne trudności interpretacyjne związane z *Czterema kwartetami* Thomasa Stearnsa Eliota⁵⁶, jak i przekładowe z *Fugą śmierci* (by przypomnieć problem użycia majuskuły w bardzo udanym zresztą tłumaczeniu Leca).

Konkludując w szerszej perspektywie: muzyczny tekst literacki sytuuje się bezpośrednio w polu zagadnień muzyczności dzieła literackiego, a pośrednio — „muzyczności” (choć inna to kwestia, że dzisiaj chyba nikt z badaczy literatury nie byłby w stanie zdefiniować jej zakresu...). Nadużywaną kategorię „muzyczności”, pomimo zasadniczych kłopotów w sprecyzowaniu, rozumiem o wiele szerzej i w pewnym sensie biegunowo w stosunku do kategorii muzycznego tekstu literackiego. O ile pierwsza odnosi się do normatywno-estetycznych propozycji pozaliterackich i tylko w niewielkiej części do literac-

⁵² Podobną opinię wyraża Wiegandt (*op. cit.*, s. 113): „Cecha muzyczności posiada status nieskonwencjonalizowany, wymaga sygnału swej obecności. Bywa nim tytuł, autorski komentarz, organizacja warstwy brzmieniowej tekstu czy, najczęściej, tematyka muzyczna utworu”.

⁵³ Brown, *op. cit.*, s. 151.

⁵⁴ S. Grochowiak, *Agresty*. Warszawa 1963, s. 34.

⁵⁵ K. I. Gałczyński, *Niobe*. Wstęp J. Kierst. Kraków 1958, s. 8–11.

⁵⁶ Muzyczny aspekt Eliotowskiego cyklu pomija m.in. B. Rajan (*The Unity of the „Quartets”*. W zb.: *T. S. Eliot: A Study of his Writings by Several Hands*. Red. B. Rajan. London 1949), a traktuje mimochodem M. Lojkine-Morelec (*T. S. Eliot: Essai sur la genèse d'une écriture*. Paris 1985). Przeciwnie natomiast m.in. H. Kenner (*„Four Quartets”*. W: *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. London 1965) czy Th. R. Rees (*The Technique of T. S. Eliot: A Study of the Orchestration of Meaning in Eliot's Poetry*. The Hague/Paris 1974).

kich, np. manifestów poetyckich czy teoretycznoliterackich rozważań, o tyle druga definiuje konkretne dzieło literackie i ostatecznie dotyczy dwóch nierozłącznych wymiarów: poetyki (tekst literacki) i współczesnej hermeneutyki (tekst kulturowy w polu komparatystyki i interdyscyplinarności). Innymi słowy, idzie z jednej strony o „muzyczność” jako taką⁵⁷ (czyli coś niezwykle ulotnego i abstrakcyjnego), z drugiej natomiast – o interpretację danego tekstu literackiego. „Tekst tutaj jest dla nas literacki i muzyczny [...], ale pozostaje »tekstem«” – jak powiada Francis Claudon, podkreślając hermeneutyczną tendencję badań muzyczno-literackich⁵⁸, we wprowadzającym artykule do numeru specjalnego „Revue de littérature comparée”, poświęconego w całości literaturze i muzyce.

Na koniec należałoby postawić kilka pytań ogólnych, mianowicie: jak rozumieć kwintesencję formy muzycznej czy jej reminiscencje w *Preludium i fugach* oraz w *Fudze śmierci*, gdzie niecodzienne inspiracje kompozycyjne ujawniają się w tytułach i dość jednoznacznych do zinterpretowania sygnałach tekstowych? Jak w tym kontekście rozumieć kontrowersyjną postać schematu muzycznego w *Fudze Grochowiaka*, *Falszeryzach* Gide'a czy *Kontrapunkcie* Huxleya, gdzie zakamuflowane symptomy artystycznej realizacji stają się zaledwie pretekstem do (od)tworzenia analityczno-interpretacyjnego konstruktu?⁵⁹ Wreszcie – na marginesie jeszcze tylko – jak rozumieć określenie „*Fugue des cinq sens*” jako nazwę jednego z podrzdziałów pierwszego tomu *Mythologiques* Claude'a Lévi-Straussa⁶⁰ (*nb.* wszystkie rozdziały, podrzdziały itp. opatrzone są tam terminami muzycznymi), tytuł Roberta Abernathy'ego *Fuga samogłoskowa u Błoka* w odniesieniu do analizy poematu Aleksandra Błoka⁶¹, sformułowanie Jarosława Iwaszkiewicza w przedmowie do *Pejzaży sentymentalnych*: „Niektóre z nich – jak np. *Wiosna w Paryżu* – są próbami improwizacji: fuga i rozpęd słów zastępuje tu wyszukanie i rozwagę [...]”⁶², czy określenie „dośrodkowa fuga” w *Cebuli* Wisławy Szymborskiej?⁶³ Wszystkie te pytania odwołują się w przestrzeni literatury i współczesnej humanistyki złożoność semantyczną słowa „fuga”, które jako hiperonim pozyskuje wiele uszczegółowień hiponimicznych, m.in. w postaci wyrażenia „fuga literacka”. W kontekście jednocześnie literackim i kulturowym „fuga” raz oznacza muzyczny tekst literacki, innym razem interpretacyjną hipotezę, raz pojawia się w sensie bardzo bliskim muzycznej definicji słownikowej, innym razem metaforycznie i bez najmniejszych konsekwencji gatunkowych, raz charakteryzuje język teoretyczny, innym razem język poetycki (czy artystyczny).

⁵⁷ Zob. W. Brydak, *O muzyczności*. „Dialog” 1978, nr 1, s. 86.

⁵⁸ F. Claudon, *Littérature et musique*. „Revue de littérature comparée” 1987, nr 3, s. 262.

⁵⁹ Zob. m.in.: J. Prokop, *Stanisław Grochowiak: „Fuga”*. W zb.: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop i J. Sławiński. Kraków 1966. – F. Escal, *Contrepoints: musique et littérature*. Paris 1990, s. 172–176 (Gide). – J.-L. Cupers, *Aldous Huxley et la musique: À la manière de Jean-Sébastien*. Bruxelles 1985, s. 198 n. Zob. też Paszek, *op. cit.*

⁶⁰ Zob. C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*. T. 1: *Le Cru et le cuit*. Paris 1964, s. 155.

⁶¹ R. Abernathy, *Fuga samogłoskowa u Błoka*. Przekład z angielskiego. „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 4.

⁶² J. Iwaszkiewicz, *Pejzaże sentymentalne*. Warszawa 1926, s. 1.

⁶³ W. Szymborska, *Wielka liczba*. Warszawa 1976, s. 32.

W tym świetle szkic dotyczy przypadku, by tak powiedzieć, substancjalnego, ujawnia skomplikowaną odpowiedź, co daje się autorowi spreparować ze schematu fugi w tekście literackim i w następstwie – oswoić odbiorcę. Ostatecznie przecież mówienie o fudze/fugach w literaturze możliwe staje się pod warunkiem, iż obaj zgadzają się, z krytyczną świadomością stanu rzeczy, na grę wzajemnego uwodzenia poprzez tekst literacki. Jednego w ogólności uprowadza muzyka w polu retoryki nade wszystko pokusą biograficzno-strukturalną, drugiego – analityczno-interpretacyjną. Ich szczegółowe działania pokazują na zupełnie różnych poziomach interpretacji (artystycznej oraz badawczej), czy dany tekst literacki zasługuje – a nadto i w jakim kontekście – na miano muzycznego tekstu literackiego.