

Jerzy Faryno

Tak znaczyć muzyka nie zechce, bo:

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5-6 (35-36), 298-304

1977

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.

samość swych celów z celami ośrodków kierujących życiem publicznym. Po to także, by osiągnąć cele, które poza manifestację tej tożsamości wykraczają.

Rzecz jednak w tym, że każdy — najlepiej nawet zaprogramowany — mechanizm z czasem się rozregulowuje. Co, obawiam się, przydarzyło się konkursom literackim.

Andrzej K. Waśkiewicz

wrzesień 1976 r.

Tak znaczyć muzyka nie zechce, bo:

— muzyka jest systemem (o ile nim jest) wtórnym, ale zupełnie inaczej;

— wypowiedź poetycka bynajmniej nie jest dwuwarstwowa — z pierwotnego i wtórnego systemu zbudowana;

— żadna przepaść nie dzieli dźwięku muzycznego i dźwięku językowego; jeżeli, to na korzyść systemu dźwięków muzycznych jako bardziej ekonomicznego od systemu dźwięków językowych;

— nie ma repertuaru znaków muzycznych ani — jeżeli coś podobnego nawet i występuje — „znaki” te niczego nie denotują;

— nim nastąpi saussure'owski przewrót w muzykologii, pierwszej dokonać należy przewrotu w samej semiotyce¹.

Przemilczałbym „propozycję” Anny Barańczak², gdyby nie to, iż zamierza wyprowadzić muzykologię z „jej ogólniejszego kryzysu i zastoju”, na przewodniczkę protegując Semiotykę. Protegowana bowiem sama nie zazna ani spokoju, ani nie będzie wiedziała, kim jest, jak długo nie rozszyfruje fenomenowi muzyki. A jeżeli kiedykolwiek uczyni to, to nie jest pewna, czy zachowa wtedy własną tożsamość i czy nie będzie musiała samą siebie przebudować. Dziś nie jest jeszcze dość zasobna (a w niektórych mutacjach wręcz nędzna), by mogła ofiarowywać swoją pomoc innym (choćby nieruchawej muzykologii). Dziś semiotyka widzi tyle tylko, że muzyka stanowi jakiś system bez semiotyki (2, s. 80).

Teraz po kolei i na serio.

Zacznijmy od konfrontacji „dźwięki muzyczne — dźwięki językowe”. Jak jedne, tak i drugie sytuują się na „piętrze”. Przez to, że są sztuczne, że są rzytworami ludzkimi, że nie występują w naturze. Zrazu więc są rzeczwyście „wtórne”, ale w jakim sensie? Tylko w ramach opozycji „natura — kultura”. I jeszcze nic nie mają

¹ — zadanie z harmonii nie jest wypowiedzią ani metajęzykową, ani metamuzyczną;

— Claude Debussy nie tytułował swych dzieł po angielsku;

— semiotyka muzyki dorobiła się paru cennych prac, które polecam w *Lite-raturze* (pozycje oznaczone gwiazdkami dotyczą muzyki).

² A. Barańczak: *Jak muzyka znaczy*. „Teksty” 1976 nr 6, s. 120—131.

wspólnego z „wtórnością” dotyczącą systemów modelujących. W obrębie kultury natomiast i jedne, i drugie zajmują poziom najniższy, obojętne czy przysługują im jakieś znaczenia, czy nie. Mają ten sam status co każdy inny przedmiot zrobiony przez człowieka (choćby np. długopis lub maszyna do pisania). A stąd do wtórności w sensie systemów modelujących droga jeszcze bardzo daleka.

I dźwięki muzyczne, i dźwięki mowy wtędy od siebie różnią się, jeżeli posiadają co najmniej jedną odmienną cechę z tzw. cech dystynktywnych. Cechy dystynktywne dźwięków muzycznych tworzą pewną skalę. To prawda. Ale nie inaczej jest i z cechami dystynktywnymi dźwięków mowy. W szeregu „m — v — t — l' — n' — k” też jest chyba jakaś gradacja pod względem miejsca artykulacji? Gradacja, na której oprzeć można niejedną interesujący sens (np. w wyrazie „łyk” miałibyśmy cofanie się artykulacji i w ten niejako sposób zmanifestowany sens „łykania”). Dalej: jak i dźwięki muzyczne, również dźwięki językowe różnią się od siebie kilkoma cechami dystynktywnymi równocześnie — „t” różni się od „n” do prawdy kilkoma cechami! (broń Boże nie akcentem!).

Jeszcze dalej: są języki, których dźwięki różnią się taką cechą dystynktywną jak „ton” — język norweski, fiński, serbsko-chorwacki, chiński. Chiński (pekiński) zna aż cztery tony. Mówiący tym językiem wszystkie je muszą bewarunkowo rozróżniać zarówno podczas mówienia, jak i podczas słuchania. Te cztery tony przemnożone przez ilość samogłosek dają dość poważną ilość głosek. Nawet nasza polszczyzna zna ich ponad 40! Czy to jest o wiele mniej, niż w muzyce, i czy w tym względzie muzyka — nawet nasza, europejska — nie jest przypadkiem „ekonomiczniejsza”, a język „rozrzutniejszy”? Nie ekonomika jest przyczyną, że muzyka nie stała się komunikacją potoczną.

Mamy więc dwa systemy dźwięków raczej do siebie podobne niż różne. Różnica zaczyna się dopiero teraz, kiedy z dźwięków tych zrobić chcemy jakiś użytek.

Dla języka jego dźwięki nie są czymś innym, jak tylko budulcem pozwalającym mu stać się językiem — układa z nich swoje elementarne jednostki znaczące (słowa). Traktuje je zatem jako nośniki czegoś ważniejszego od nich samych, jako nośniki *znaczeń*, wyraźnie odmawiając im samodzielności. Wbrew pozorom język nie *brzmi*. Mówiąc cokolwiek, nie demonstrujemy dźwięków mowy — czynimy to w okolicznościach wyjątkowych, albo pokazując komuś jak brzmi nieznanemu mu język, albo ucząc tego kogoś jakiegoś języka. Głośność, staranna artykulacja, tempo itp. w mowie naszej nie mają na celu zaferowania słuchaczowi brzmieniowej urody naszego języka, lecz jedynie odróżnienie jednego słowa od innego ze względu na ewentualne nierozpoznanie potrzebnego nam znaczenia.

Muzyka traktuje swe dźwięki inaczej. Właśnie demonstruje ich „ciało” ze względu na nie samo. Dowolna ich cecha i dowolna na

nich operacja ma na celu pokazanie dźwięku, skupienie na nim uwagi słuchacza. W tym sensie muzyka jest jak najbardziej materialna, fizyczna, i jak najbardziej sytuuje się na poziomie najniższym — chce być „pierwotna”, a nie „wtórna” (w tym samym kierunku zmierza także i poezja lub inna sztuka; poezja, skoro mowa o niej, czyni wszystko, by przestać być językiem, by się zmateriałizować, stać się brzmieniem, artykulacją, przestać być abstrakcją i przywrócić dźwiękom ich autonomię, wyzwoić je z obowiązków służebnicy). Toteż wszelkie szukanie „znaków” czy „słów” w muzyce przeczy jej naturze, zmierza ku pozbawieniu muzyki jej istoty — *brzmienia*. A zdaje się, że w tę właśnie stronę chciałaby zaprowadzić muzykę i muzykologię Anna Barańczak.

Język i muzykę różni ich stosunek do dźwięku. Ale nie tylko. Nastawienie na brzmienie wyklucza w muzyce (i w każdym innym systemie) powstanie jednostek znaczących. Nastawienie na znaczenie prowadzi z kolei do uformowania się poziomu jednostek znaczących (znaków). Znane nam systemy „komunikowania” można z tego względu podzielić na takie, które własne tworzywo usiłują sprowadzić do „zera obecności”, uczynić je niezauważalnym, przezroczystym (język, fotografia, telewizja, niektóre odmiany filmu, niektóre odmiany malarstwa), oraz takie, które demonstrują własną cielesność, „fakturę” (muzyka, wiele odmian współczesnych sztuk plastycznych, taniec, pantomima, poezja, niektóre filmy, które nie boją się być filmami, niekiedy telewizja, która nie ukrywa swojej telewizyjności, czasem teatr obnażający własną teatralność itp.).

Powtarzam: u podstaw wszelkich różnic między językiem a muzyką leży różnica ich stosunku do dźwięku. Reszta — to już konsekwencje. Do najważniejszych należy ta, że muzyka nie zna poziomu jednostek znaczących i od razu przechodzi do „składni”, podczas gdy język musi wybudować najpierw system znaków i dopiero wtedy uruchamia składnię. Decyduje to także i o charakterze owych składni. Jak się różnią lub jak są podobne?

Na dziś semiotyka powiada, że od systemu do wypowiedzi nie ma żadnego przejścia (2, s. 89). A jednak język (i może muzyka też?) buduje wypowiedzi. Jak to robi?

Lingwistyka tłumaczy: „Wypowiedzenie nie sprowadza się do zwykłego następstwa jednostek, które dopuszczałyby identyfikację każda z osobna; sens nie pojawia się w rezultacie składania znaków, lecz akurat odwrotnie, sens («zamiar mowny») realizuje się jako całość i dzieli się na poszczególne «znaki», jakimi są *słowa*” (2, s. 88).

Ten sam właściwie pogląd wyraża i gramatyka generatywna: „wartość semantyczna danego zdania przejawia się w strukturze głębszej; kolejne transformacje przekształcają tę strukturę w strukturę powierzchniową; do struktury powierzchniowej stosuje się na koniec reguły fonologiczne.

Znaczy to, że gramatyka generatywna składa się z trzech części:

ze składnika semantycznego, składnika syntaktycznego i składnika fonologicznego. *Składnik semantyczny* jest zbudowany z systemu reguł przypisujących interpretację semantyczną strukturze głębokiej zdania. *Składnik syntaktyczny* zawiera pewną liczbę reguł przepisywania i reguł transformacyjnych, które przede wszystkim kształtują strukturę głęboką i które przekształcają następnie tę samą strukturę głęboką w strukturę powierzchniową. *Składnik fonologiczny* przypisuje strukturze powierzchniowej reprezentację fonetyczną” (14, s. 41).

Mówienie językowe jest więc rozczłonkowaniem sensu. Wypowiedź językowa nie prezentuje więc jednostek znaczących systemu. Traktuje je jako narzędzia. Zresztą na ogół nie zapamiętujemy słyszanych czy wypowiedzianych tekstów, lecz chwytamy ich sens ogólny (np. streszczając „własnymi słowy”, rozczłonkowujemy tenże sens inaczej; muzyki streścić chyba nie sposób — można ją tylko zredukować i zademonstrować na innym instrumencie).

Inaczej zachowuje się muzyka. Cel „wypowiedzi” muzycznej — ukazanie waloru dźwięku i skupienie uwagi na nim. Przez to nie może tu być żadnej składni w sensie językoznawczym.

Gdyby wypowiedź językowa zechciała skupić (na wzór muzyki) uwagę na swojej powierzchni, na dźwiękach, na słowach, na gramatyce itp., to co wtedy? Co byśmy uzyskali? Jaką składnię? Oto przykład:

kartofel
ziemisty
ziemniak
zimny
— wymyka się —
obco obierać
obco obiegać
— taki
księżyc

(*Obierzyny — 2*)

to deszcz — to on
toon
ton

(*Przekład z parasolki*)

I co trzeba uczynić, żeby zwrócić uwagę na walory samego słowa? Odpowiedź prosta: znieść syntaktyczną hierarchię słów, tj. zrezygnować z tzw. aktualnego rozczłonkowania, i przywrócić im status jednostek samoistnych. Zrobić to może dodatkowa operacja na wypowiedzi: jej zrytmizowanie. Jak mówi Tomaszewski: „Wiersz jest mową bez akcentu logicznego” (6, s. 203).

Wtedy jednakże konstrukcja taka przestaje być wypowiedzią *sensu stricto*. Czymże jest? Propozycją nowej systematyki rozporządzanych

jednostek, nowej ich paradygmatyki, a w ostatecznej instancji — nowego systemu.

Na uparte go te wszystkie operacje dokonywane właściwie bezpośrednio na systemie można nazwać „gramatyką”, ale bardzo swoiście pojętą. Byłaby to gramatyka, która wybiera najefektywniejsze miejsca dla poszczególnych jednostek, miejsca uwydatniające walory wybranych cech dystynktywnych. Głośność nie „zabrzmi” w otoczeniu dźwięków równie głośnych, a długość wśród tych samych długości... Ten pierwszy krok pozwala na następny: wyznaczenie miejsc o tej samej wartości na siatce czasowej, tj. takich samych pozycji, które to konstytuują paradygmat, grupują dźwięki (w poezji nawet słowa) w jeden pion paradygmatyczny („synonimizują” je pod pewnymi względami).

Pytanie kolejne: czy paradygmatyczna (i przez to systemowa) budowa „wypowiedzi” (szeregu muzycznego) umożliwi komunikowanie analogiczne do komunikowania językowego? Jak najbardziej. Tylko fascynacja językiem przesłania nam inną możliwość komunikowania. Komunikować można — i nie mniej skutecznie — również „paradygmatami”, skalami „od — do”. O koherencji skali decyduje występowanie jakiejś cechy we wszystkich jej elementach, ale cecha ta może to się nasilać, to zanikać: od jasności — do ciemności, od dynamiki — do statyki, od najwyższych tonów — do najniższych, od obecności jakiejś cechy — do jej wytracenia i ukazania się przeciwstawnej itd. To samo zresztą mamy na każdym kroku — w literaturze, w filmie, w teatrze...

W jakimś więc sensie jednostkami „wypowiedzi” w muzyce są paradygmaty, skale. Czy one coś znaczą?

Same w sobie nie znaczą nic lub — ściślej — demonstrują masy dźwiękowe i ich ewolucje. Od odbiorcy teraz zależy, jak je potraktuje i jakie wartości spostrzeżonym cechom przypisze. W takim też kierunku potoczy się semantyka utworu muzycznego (od smutku do radości, od apatii do euforii, od rozdźwięku do zgody, od czegokolwiek do czegokolwiek).

Przypisywane sensory nie są zapewne zupełnie dowolne i mają raczej pokrycie w uniwersalnych opozycjach ludzkich o charakterze somatyczno-sensorycznym (por. 4 oraz 7). Z jednej strony muzyka oddziaływałaby wtedy niemal fizycznie, a z drugiej — porządkowałaby w nas te uniwersalne opozycje, proponując dla ich uporządkowania gotowe i uzasadnione własnym kształtem schematy. Co robi odbiorca, to jego sprawa. Czy pozostanie na owym najabstrakcyjniejszym poziomie czystych schematów, czy zejdzie niżej — do opozycji uniwersalnych, czy też jeszcze niżej i będzie się starał odnaleźć najkonkretniejszy odpowiednik językowy (np. dla niskich tonów: ociężałość, pogrążenie w ciemnościach, śmierć; albo: spokój, bezpieczeństwo, ciepło; konkretyzując to jeszcze dalej).

Jeżeli tak spojrzymy na muzykę, nie trzeba będzie sztucznie oddzie-

łać programowej od nieprogramowej. Programowa, jeżeli sugeruje jakiś temat, czyni to za odbiorcę, za niego ukonkretnia zakres, na którym — jeżeli zechce — realizować powinien opozycje czysto muzyczne, ale i tak ciągle przecież o charakterze uniwersalnym. Wtedy muzyka staje się pewnego rodzaju przekładem z kategorii językowych lub innych niemuzycznych na kategorie muzyczne, a zarazem podnoszeniem rangi interpretowanego „obiektu” do poziomu uniwersalnego. Tak samo jak interpretacją świata jest malarstwo, które obrane za obiekt przedmioty tłumaczy na kolorystyczno-fakturowo-kształotowo-dynamiczne struktury uniwersalne (por. 1). Malarstwo z natury swej też jest jak najbardziej abstrakcyjne, nie przedstawia przecież przedmiotów, tylko we własnych kategoriach je interpretuje, a kategorie ma zaiste abstrakcyjne (cóż jest czerwień albo zieleń, albo czerni; albo owal, kwadrat; albo gładka lub chropawa powierzchnia?).

Od tej strony żadna sztuka nie jest „wtórna” — bo w pierwszym rzędzie operuje i wyzyskuje fizykalne właściwości swego tworzywa. A jeżeli brać tak płasko, że „wtórny” to taki, który bazuje na wypowiedziach nieartystycznych (przy okazji: a czy film lub malarstwo bazuje na filmach lub rysunkach użytkowych?), to można by rzec, że muzyka (i inne sztuki) reinterpretuje własny wyjściowy system dźwięków (wtedy każdy nowy utwór jest wtórny).

Ale wtórność w semiotyce — to wtórność wobec języka.

Sapir: „Język dźwiękowy poprzedza wszelkie inne symboliczne systemy komunikacji, które są albo zastępnikami, jak pismo, albo dopełnieniami, jak towarzyszące mowie gesty” (5, s. 82).

Benveniste: „język jest takiego rodzaju uniwersalną matrycą semiotyczną, taką strukturą modelującą, u której inne struktury zapożyczają podstawowe właściwości budowy i funkcjonowania” (2, s. 87; por. też późniejszą propozycję 12).

I jeszcze raz Benveniste: „Trzeci stosunek między systemami semiotycznymi nazwiemy stosunkiem interpretacyjnym. Terminem tym określamy stosunek, który zachodzi między systemem interpretującym a interpretowanym. Z punktu widzenia języka ten fundamentalny stosunek dzieli systemy na dwie grupy: na systemy artykułujące (samopodzielne) i posiadające wskutek tego własną semiotykę, oraz na systemy artykułowane (niesamopodzielne), których charakter semiotyczny ujawnia się dopiero przy nałożeniu na nie siatki jakiegoś innego systemu. Tak się wprowadza i uzasadnia ową zasadę, zgodnie z którą język jest interpretantem wszystkich systemów semiotycznych” (2, s. 85).

Na zakończenie warto jeszcze wspomnieć, że każdy inny system (znakowy czy nie znakowy) jest „mniejszy” od języka, tj. ma mniej jednostek znaczących. Toteż jeżeli sam cokolwiek modeluje i jeżeli jest interpretowany w terminach języka, zawsze będzie się odznaczał z jednej strony większym stopniem abstrakcji, a z drugiej —

dłuższymi seriami paradygmatycznymi. W składni tekstów takich systemów będzie z kolei przeważała paradygmatyka. To się dzieje i w muzyce, w każdej innej sztuce, u każdego artysty. W końcu wszyscy wielcy pisali i tworzyli na ogół jeden i ten sam utwór w kilku wersjach (Vivaldi, Dostojewski, Fellini...).

Jerzy Faryno

Literatura

- *1. R. Arnheim: *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*. Berkeley and Los Angeles 1974.
- *2. E. Benveniste: *Obszczaja lingwistika*. Moskwa 1974 (zwłaszcza rozdz. „Semiologia języka” oraz „Zamietki o roli języka w uczeniu Freuda”).
- *3. F. Gierszkowicz: *Tonalnyje istoki szenbergowej muzyki*. W: *Trudy po znakovym sistiemam*, VI. Tartu 1973 (z poprzedzającym wprowadzeniem B. M. Gasparowa).
- *4. J. Ch. Gille: *Pojęcia symboliki muzycznej w świetle psychologii pisma*. W: *Studia z historii semiotyki*. Wrocław 1971.
- *5. R. Jakobson: *On Visual and Auditory Signs*. „Phonetica” 1964 nr 11 (przekład ros. w *Semiotika i iskusstwometrija*. Moskwa 1972).
- 6. I. I. Kowtunowa: *Sowriemiennyj russkij jazyk. Porjadok słow i aktualnoje czlenienije priedłożenija*. Moskwa 1976 (zwłaszcza rozdz. II oraz VIII: „Porjadok słow w stichotwornoj riecz”).
- 7. I. Kurcz: *Psycholingwistyka. Przegląd problemów badawczych*. Warszawa 1976 (zwłaszcza paragraf „Badania nad symbolizmem fonetycznym”).
- *8. M. M. Langleben: *Muzyka i jestiestwiennyj jazyk*. W: *III Letniaja szkoła po wtornicznym modelirujuszczim sistiemam. Tezisy*. Tartu 1968.
- *9. Z. Lissa: *Wstęp do muzykologii*. Warszawa 1970.
- *10. J. Lotman: *O dwóch modelach komunikacji w sistiemie kultury*. W: *Trudy po znakovym sistiemam*, VI. Tartu 1973.
- 11. J. Lotman: *Freudyzm*. „Teksty” 1974 nr 3.
- 12. J. Lotman, B. Uspieński: *O semiotycznym mechanizmie kultury*. W: *Semiotyka kultury*. Warszawa 1975.
- 13. M. R. Mayenowa: *Poetika w rabotach tartuskogo uniwersiteta*. „Russian Literature” 1972 nr 2 The Hague — Paris Mouton por. odpowiedź Lotmana w „Russian Literature” 1974 nr 6).
- 14. J. Nivette: *Zasady gramatyki generatywnej*. Wrocław 1976.
- 15. N. I. Żynkin: *O tieorijach gołosobrazowanija*. W: *Myszenije i riecz*. Moskwa 1963.
- 16. C. Lévi-Strauss: *Mythologiques I. Le cru et le cuit*. Paris 1964 (przekład ros. w *Semiotika i iskusstwometrija*. Moskwa 1972).