

- Словарь образных выражений русского языка*, 1995, под ред. В.Н. Телия, Москва: «Отечество», 368 с.
- Степанов Ю.С. Константы, 1997, *Словарь русской культуры. Опыт исследования*, Москва: Школа «Языки русской культуры», 824 с.
- Телия В.Н., 2005, *О феномене воспроизводимости языковых выражений. – Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей*, отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов., Москва: МАКС Пресс, с. 4-43.
- Фразеология в контексте культуры*, 1999, под ред В.Н. Телия, Москва.
- Шаховский В.И., 1997, *О переводимости эмотивных смыслов художественного текста. – Перевод и коммуникация*, Москва: ИЯ РАН.
- Шаховский В.И., 2002, *Словная идиоматика как межкультурный феномен*, “Известия Волг. гос. пед. Ун-та”, №1., с. 41-45.
- Шаховский В.И., 1986, *Эмотивность и лексикография*, “Филологические науки”, №6, с. 42-47.

В.И. ШАХОВСКИЙ

EWA BIŁAS-PLESZAK, JĘZYK A MUZYKA. LINGWISTYCZNE ASPEKTY ZWIĄZKÓW INTERSEMIOTYCZNYCH,
Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005, 175.ss.

Można z całym przekonaniem powiedzieć, że polskiemu językoznawstwu nieobce jest zainteresowanie problematyką skomplikowanych relacji, jakie łączą język z muzyką, i że poszukiwania w tej dziedzinie mają już pewną tradycję badawczą. Nigdy jednak różnorodne kwestie związane z **muzycznym** wymiarem **języka** – inaczej niż w muzykologii, w której pod przemożnym wpływem strukturalnego paradygmatu w lingwistyce rozważano o „językową” **strukturę muzyki** (Bristiger 1986) – nie pojawiły się w rzędzie podstawowych zagadnień wyznaczających swój własny obszar badań. Są to indywidualne poczynania badawcze dotyczące terminologii muzycznej, muzykologicznej, także w wymiarze europejskim (Dąbkowski 1991, 1994, 1997), nazw utworów muzycznych i ich etnicznego nacechowania (Sobczykowa 1992), wreszcie słownictwa muzycznego w poezji (Wiśniewska 1995).

Problematyka ta nigdy jednak nie przestała budzić zainteresowania, czy wręcz emocji, czego przykładem jest omawiana tu praca.

W refleksji na temat wzajemnych filiacji między językiem a muzyką oraz między dziełem literackim a dziełem muzycznym jako pierwszoplanowe pojawia się zagadnienie odmienności kodów, w sposób skrajny ujęte w książce Szulca z lat 30. (Szulc 1937). Asemantyczności muzyki, jej emocjonalnemu i nieokreślonemu charakterowi przeciwstawia się w niej referencjalność i deskryptywność języka. Przytaczając poglądy Szulca we własnych rozważaniach na temat „literackości muzyki i muzyczności literatury” Michał Głowiński napisze, iż w ujęciu autora „Muzyki w dziele literackim” „szukanie analogii między dziełem artystycznym a muzyką jest pozbawione racjonalnych podstaw i jest metodologicznie fałszywe” (Głowiński 2002: 118) Natomiast Krystyna Pisarkowa stwierdza, iż „język pozwala dostrzegać porządek (porządki) świata przy pomocy porządków pojęć” (Pisarkowa 1994: 210)

Zarysowuje się zatem zasadniczy problem możliwości czy też zasadności tego rodzaju badań, który można sprowadzić do pytania: czy związki języka z muzyką mogą stanowić przedmiot opisu językoznawczego? Muzyka nie ma **treści pojęciowych** – to prawda – ale ma swoje własne uporządkowanie: ma proporcje, relacje, opozycje, dysproporcje, swoją strukturę – co jednak czyni ją bliską językowi.

Nie może dziwić, iż Autorka książki jako osoba wyjątkowo dobrze przygotowana (także wykształcenie muzyczne) do podjęcia tej problematyki ma wyostrzoną świadomość dyskusyjnego charakteru podjętej problematyki i rozległości obszaru badań, ale uzbrojona w narzędzia nowych koncepcji lingwistycznych próbuje zmierzyć się z interesującym ją zagadnieniem. Obwarowując się wszelako podtytułem „Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych” – Ewa Biłas znajduje sprzymierzeńca w kognitywizmie, który odrzucając postawę obiektywistyczną w nauce, zawiera propozycje dla Autorki interesujące.

Dominuje więc w pracy, wypełniając trzy z jej pięciu rozdziałów, perspektywa językoznawcza, mimo wcześniejszej deklaracji Autorki o postawie eklektycznej, mimo stwierdzenia, że „przedmiot badań sytuuje się między lingwistyką, semiotyką, teorią literatury i muzykologią. Autorka stosuje aparat pojęciowy współczesnej semantyki strukturalnej oraz kognitywnej. Analizuje systemowe właściwości leksyki muzycznej oraz nakreśla pole leksykalno-znaczeniowe leksemu ‘MUZYKA’, a następnie odtwarza kognitywny model tego pojęcia. Wszystko to czyni wzorowo, zgodnie z zasadami lingwistycznego rzemiosła. W sposób ciekawy i niewątpliwie metodologicznie pożądany łączy koncepcję badania znaczenia składni semantycznej z teorią pól leksykalno-znaczeniowych. Za Bednarkiem i

Grochowskim (Bednarek, Grochowski 1993: 61) Autorka uznaje, iż polowa reprezentacja leksemów tworzących pole semantyczne pojęcia MUZYKA możliwa jest dzięki opisaniu struktury predykatowo-argumentowej wypowiedzi, które tworzone są przy użyciu leksemów stanowiących ściśle centrum rekonstruowanego pola.

W tym miejscu trzeba zgodzić się z Autorką, która pisze o tym w podsumowaniu swojej książki (s. 151), iż porównanie, choćby fragmentaryczne z leksyką muzyczną w innych, odległych od kultury europejskiej językach stworzyłoby tu nową perspektywę – ukazałoby w pełni eurocentryczny charakter tego słownictwa. Kultura Indii czy krajów arabskich nie zna muzyki klasycznej (zna tylko wokalną muzykę religijną i własny folklor). Języki tych obszarów, jakkolwiek nie mają leksyki muzycznej w europejskim znaczeniu (także instrumenty są tutaj inne: bębenki, piszczałki etc.) oraz terminologii muzycznej, zawierają – co ciekawe – tę samą animistyczną konceptualizację muzyki jako **żywiotu, ruchu, ognia, istoty żywej**.

Dłużej chcę się zatrzymać na zagadnieniu związków intersemiotycznych muzyki. Przysnaję, że odczuwam w tym punkcie pewien niedosyt. Autorka bowiem ilustruje to interesujące, acz rozległe i skomplikowane zagadnienie materiałem prototypowym, najbardziej klasycznym z klasycznych. Skupia się wyłącznie na problematyce modernistycznego programu „korespondencji sztuk”, ukazując na kilku młodopolskich wierszach (Wacław Rolicz-Lieder i Maria Grossek-Korycka) próbę kształtowania utworu literackiego wedle obowiązujących w muzyce zasad formy muzycznej (wiersz na przykład ma formę składającej się z czterech części symfonii, czy wykorzystuje tzw. przygrywkę chorałową).

Ewa Biłas-Pleszak wie doskonale, że przykładów związku intersemiotycznego języka z muzyką trzeba szukać i na innych poziomach organizacji tekstu literackiego: w jego warstwie fonetycznej, rytmicznej czy leksykalnej (Biłas-Pleszak 2005: 123). I właśnie tu chciałabym się upomnieć o ten aspekt intersmiotycznej relacji, którą z jednej strony określa się muzycznością literatury (głównie poezji), a z drugiej – jej śpiewnością i melodyjnością. Ideałowi śpiewności (w polskiej literaturze od czasów sentymentalizmu, przez romantyzm i stylizacje ludowe w pozytywizmie po Młodą Polskę wykształcił się typ wiersza śpiewnego) – jak pisze Głowiński – niekoniecznie towarzyszył ideał muzyczności, to znaczy wiara, że muzyka jest „avant toute choses” – ponad wszystko – jest najwyższą ze sztuk, i że można jej zasady przenieść w obręb wypowiedzi poetyckiej. Wiersze Lenartowicza czy Konopnickiej są śpiewne, ale nie zrodziły się z hasła „muzyka ponad wszystko” (Głowiński 2002: 116-117).

Wartałoby zatem przyjrzeć się może śpiewności, inspirowanej folklorem, poezji Józefa Czechowicza. Inną śpiewność będą miały wiersze takich poetów, jak Tuwim czy Brzechwa.

* * *

Przekładalność obu systemów – językowego i muzycznego – przejawia się nie tylko, jak się najczęściej sądzi, w wypadku literatury w dążeniu do wejścia w jej tworzywo, w jej warstwę brzmieniową, rytmiczną i intonacyjną. Przekładalność ta może polegać także na **ujawnianiu, manifestowaniu**, sensualistycznej strony tworzywa językowego, na dążeniu do autonomii strony fonicznej tekstu, jak ma to miejsce w **dźwiękowej poezji konkretnej** (Sławkowa, 1989), o którą chciałabym się tu upomnieć.

W fonicznej poezji konkretnej wywodzącej się z ruchów Awangardy z początku wieku XX mamy do czynienia z naruszeniem samej struktury języka, z destrukcją i rozpadem struktury składniowej i morfologicznej („słowa na wolności”). Strona znacząca, *signifiant* zdobywa przewagę nad elementem znaczone, nad *signifié*. Materiałem staje się sama emotywność ludzkiego głosu – pojedynczy DŹWIĘK. Utwór poetycki – to wtedy ciąg, zbitka konstrukcji – a więc muzyka rozumiana jako „sztuka dźwięków”.

Ewie Biłas-Pleszak, jak się wydaje, także nieobce jest myślenie w tych kategoriach. Na stronie sześćdziesiątej swojej książki pisze, co z radością odnotowuję, o potrzebie zbadania leksyki dźwięku.

* * *

Zbliżenie poezji i muzyki pozostaje w związku z modernistycznym ideałem syntezy sztuk i obok źródeł tkwiących w filozofii idealistycznej (przede wszystkim Platona) ma – jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska – także źródła socjologiczne. Stanowi „koalicję obronną sztuk wysokich wobec napierającej kultury masowej” (Podraza-Kwiatkowska 2002: 58). „Rapująca, hip-hopowa” książka Doroty Masłowskiej pt. *Paw królowej*, uhonorowana niedawno prestiżową nagrodą Nike, nie jest z całą pewnością częścią tego idealizującego rzeczywistość programu. Jest gadką, mową, gadaniną, a to znaczy ‘rap’ w slangu, bliską improwizującemu, pierwotnemu ruchowi jazzu. Ta książka już nie jest do czytania. Odrzuca ten nawyk, powracając do meliki, głosi triumf kultury popularnej.

Może trudno nam sobie na razie wyobrazić rapowanego *Pana Tadeusza*. Angli-
cy mają *Opowieści kanterberyjskie* Chaucera, szacowne dzieło twórcy przedszek-
spirowskiej poezji angielskiej w formie tekstu rapowanego.

* * *

Nie musimy jednak sięgać do przykładów twórczości awangardowej, by mówić
o intersemiotycznych relacjach języka i muzyki. Chyba najbliższy naszemu sposo-
bowi myślenia o tego typu związkach był Czesław Zgorzelski, kiedy wypowiadał
się na temat „elementów «muzyczności» w poezji lirycznej” (Zgorzelski
2002:90-91). Zjawiska, które zdaniem badacza powiązane są z muzycznym cha-
rakterem wypowiedzi poetyckiej, występują przecież w różnym nasileniu w każ-
dej wypowiedzi językowej. „Muzyczność” nie jest wyłączną cechą poezji. Intona-
cja i melodyka języka to nie tylko przecież sprawa wiersza. Także składnia, która
stanowi podstawę intonacyjnej kompozycji toku zdania i tekstu (nie tylko poetyc-
kiego), a więc: rytmiczne następstwo antykadencji i kadencji zdania – takie mody-
fikacje, jak wtrącenia, dopowiedzenia, inwersja, człony nawiasowe, urwania de-
cyduje o muzycznym wymiarze języka.

Wiele zależy także, jak pisze Zgorzelski, odnosząc ten sąd do poezji lirycznej
(Zgorzelski 2002: 91), a z czym nie sposób się nie zgodzić także w odniesieniu do
języka poza dziełem literackim, od ogólnosemantycznego i emocjonalnego zabar-
wienia wypowiedzi: pytanie, rozkaz, zwrot apostroficzny, referowanie, deskryp-
cja, argumentacja – mają swoje zabarwienie tonu. Nie mniej ważne są modyfikacje
wprowadzane przez emocje: gniew, zdziwienie, przerażenie, ironia, sarkazm czy
oburzenie.

* * *

Na koniec chciałabym wyrazić radość, że w czasach biurokratyzacji mowy, kie-
dy język nasycy się sprawami polityki, gospodarki i ekonomii, kiedy staje się coraz
bardziej scjentystyczny i technicyzowany, młodzi badacze pokazują, iż istnieją
nisze, w których przechowuje się inna jeszcze mowa, że powstają prace, które ana-
lizują język sztuki. W czasach, kiedy o własnej egzystencji i własnym bytowaniu
mówimy, używając słownictwa i frazeologii administracyjno-politycznej, książki
takie przypominają nam o istnieniu innych, ważnych wciąż jeszcze – miejmy taką
nadzieję – przestrzeni ludzkiego życia.

Literatura

- Bednarek A., Grochowski M., 1993, *Zadania z semantyki językoznawczej*, Toruń.
- Biłas-Pleszak E., 2005, *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Katowice 2005.
- Dąbkowski G., 1991, *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki*, Kielce.
- Dąbkowski G., 1994, *Z zagadnień terminologii muzycznej*, Kielce.
- Dąbkowski G., 1997, *Europejska terminologia muzyczna*, Kielce.
- Głowiński M., 2002, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. – *Muzyka w literaturze*, red. A. Hejmej, Kraków.
- Hejmej A. (red), 2002, *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, Kraków.
- Hejmej A., 2001, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław.
- Pisarkowa K., 1988: *Muzyka jako język*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CMXI. Prace Językoznawcze”, z. 97, przedruk: Pisarkowa K., 2004, *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka*, Kraków.
- Sławkowa E., 1989, *Oralność i muzyczność dźwiękowej poezji konkretnej*. – *Tekst ustny – tekst oralny. Struktura i pragmatyka – problemy systematyki – ustność w literaturze*, red. M. Abramowicz, J. Bartmiński, Wrocław.
- Sobczykowa J., 1992, *Etniczna charakterystyka tytułów utworów muzycznych*, „Język a Kultura”, t. 7, Wrocław.
- Szulc T., 1937, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa.
- Wiśniewska H., 1995, *Słownictwo muzyczne w lirykach Wespazjana Kochowskiego*, „Przegląd Humanistyczny” nr 1.
- Zgorzelski Cz., 2002, *Elementy muzyczności w poezji lirycznej*. – *Muzyka w literaturze*, red. A. Hejmej, Kraków.

EWA SŁAWKOWA