

MAREK GRYNKIEWICZ

MUZYCZNOŚĆ LITERATURY W UJĘCIU JĘZYKOZNAWCZYM

W roku 1789 wyszedł spod ręki⁽¹⁾ Blake'a cykl liryków „Song of Innocence” - Pieśni niewinności, w roku 1794 zaś cykl „Song of Experience” - Pieśni doświadczenia. Połączone cykle stanowiły odtąd jedną całość: „Songs of Innocence and of Experience”.

W otwierającym Pieśni niewinności wierszu narrator owego poematu opowiada:

Grając na flecie - tam, gdzie nad doliną
Góry się wznoszą dzikie i ogromne -
Grając melodie błogie, zobaczyłem
Dziecko na chmurze. I powiada do mnie:

„Pieśń o Baranku zagraj mi, pasterzu!”
Najmilsza była mi piosenka taka.
„Jeszcze raz, grajku, tę melodię zagraj!”
Więc znów zagrałem. On, słuchając płakał.

„Teraz ją porzuć, tę fujarkę błoga.
Tę senną radość zaśpiewaj słowami”.
Więc zaśpiewałem słowami. On słuchał
I płakał, jakże szczęśliwymi łzami.

„A teraz usiądź i zapisz te słowa,
Ażeby w księdze twojej każdy człowiek
Mógł je odnaleźć” - i zniknął z mych oczu.
A tuż przede mną szumiało sitowie.

1. Blake nie drukował swoich dzieł poetyckich, ale razem z żoną odbijał i kolorował książki, które sprzedawane były szczyptym kręgom wybranych nabywców.

Z zerwanej trzciny uczyniłem pióro.
Wodą przejrzystą, co w strumieniu świeci,
Takie w mej księdze zapisałem słowa,
Aby ucieszyć nimi wszystkie dzieci.(2)

Czy takie przymierze sztuk to tylko licentia poetica, a transponowanie z jednej na drugą, to tylko marzenia (rojenia) poety? Stosunki między poszczególnymi gałęziami sztuki były pojmowane bardzo rozmaicie. Przez wiele lat muzykę wiązano ściśle z poezją, natomiast porównanie Horacego - ut pictura poesis - dawało asumpt do łączenia poezji z malarstwem. Styk sztuk był miejscem ścierania się dwu tendencji: jedni dążyli do pełnej integracji, inni starali się ukazać elementy odrębne. O ścisłej łączności między sztukami mówili romantycy. Jednym ze znamienitych objawów życia duchowego „naszego” wieku według Baudelaire’a jest dążność sztuk, jeśli nie do wzajemnego uzupełnienia, to do użyczenia sobie wzajem nowych sił⁽³⁾. „Nie-skończoność otwiera się tylko przed tym, kto ujmuje jedność barw, dźwięków, światła, zapachów, kształtów.”⁽⁴⁾ Kontynuatorami romantyków byli symboliści. Zmieniła się tylko rola sztuk. „Podczas gdy w okresie romantyzmu muzyka karmiła się poezją, to w okresie symbolizmu jest już odwrotnie, poezja karmi się muzyką.”⁽⁵⁾

Przeciwnicy tak pojmowanej symbiozy - za przykładem Lessinga⁽⁶⁾ - zaczęli dostrzegać raczej różnice. Schopenhauer uznawał muzykę jako wyraźnie odrębną dziedzinę sztuki, natomiast Arnold Schönberg wręcz odrzucał literaturę jako zbędny balast.⁽⁷⁾ Oczywiście przez „literaturę” rozumiał pozamuzyczny sposób semantyzacji utworu, co nie przeszkodziło mu jednocześnie w ekspresjonistycznym modelu wokalnoci, w głosie mówionym dokumen-

2. cytata za: Z. K u b i a k, Szkoła stylu, Warszawa 1972, s.60.

3. Ch. B a u d e l a i r e, O sztuce, Wrocław 1961, s.165-166.

4. Z. L i s s a, Romantyzm w muzyce, w: Romantyzm, Warszawa 1967, s.17

5. J.M. C h o m i ń s k i, Dziedzictwo romantyzmu - muzyka, w: Romantyzm, op.cit., s.40.

6. C.E. L e s s i n g, Laokoon, Wrocław 1962, s.XIII.

7. A. S c h ö n b e r g, Stosunek do tekstu, Twórczość 1970 nr. 6, s.128.

tować zgodności normalnej mowy z muzyką.

Swoistego rodzaju syntezę sztuk proponował Wagner. Jego zdaniem możliwa jest ona do osiągnięcia tylko w dramacie muzycznym, ponieważ czysta muzyka nie może wyrażać jasno zrozumiałych idei, ale może pełnić funkcję władza decydującego o jedności dzieła. Dla zwolenników opery właśnie ona była prawdziwą syntezą muzyki, dramatu i teatru. Przeciwnicy porównaliby prawdopodobnie harmonię tego zespolenia z „pożarem w burdelu”,⁽⁸⁾

Do dnia dzisiejszego mamy do czynienia ze zwolennikami koncepcji Lessinga i Baudelaire'a.⁽⁹⁾

Mówiąc o muzyczności w literaturze skłonni bylibyśmy do przyjmowania stanowiska romantyków, co wytykał Tadeusz Szulc mówiąc, że „muzyczna tendencja w literaturze - zarówno u poetów jak i krytyków - będzie zawsze tylko mrzonką przedstawiającą się jako dziedzictwo romantycznego ujęcia sztuki i romantycznych tęsknot do stworzenia takiego dzieła, które by zamykając w sobie najróżnorodniejsze środki ekspresji, mogło stanowić pełny wyraz twórczego aktu artysty”.⁽¹⁰⁾ Również L. Pszczółowska, omawiając problem instrumentacji dźwiękowej, „muzyczność” zalicza do jednej z funkcji instrumentacji przypisując jej przede wszystkim wartość terminu należącego do poetyki historycznej. „Natomiast jako kategoria badawcza określenia „muzyczność wiersza” czy „muzyka wiersza” wydają się nieprzydatne i mogą być mylące.”⁽¹¹⁾

Nie tylko teoretycy⁽¹²⁾, ale i pisarze sprzeciwiają się „muzyczności” literatury. T. Peiper w odczycie wygłoszonym w 1925 roku potępił wręcz „tanie sposoby umuzyczniania poezji,

8. W. B r y d a k, O muzyczności, Dialog 1978 nr 1, s.87.

9. M. B u j k o, I muzyką być może zabrzmi, Kultura 1978, 18. II, s.3.

10. T. S z u l c, Muzyka w dziele literackim, Warszawa 1937, s.31.

11. L. P s z c z o ł o w s k a, Instrumentacja dźwiękowa, Wrocław 1977, s.51.

12. M. G ł o w i ń s k i, Zarys teorii literatury, Warszawa 1970.

te kataryniarskie współdźwięczności, wewnętrzne aliteracje, asonansy, onomatopeje, dobre dla akustyki jarmarcznej."⁽¹³⁾

Cóż więc nas skłania do przyjmowania tak nieostrych i tak różnorodnie rozumianych pojęć jak zjawisko „muzyczności” w literaturze? Czyżbyśmy posiadali przybosiłowski słuch poetycki pozwalający percypować koncert Wojskiego z „Pana Tadeusza” jako całość, w której „nie ma ani jednego słowa, które by swoim brzmieniem i plastyką nie było równoważnikiem dźwięków, hałasów i wrzasków polowania.”⁽¹⁴⁾

Odpowiedzi na te pytania moglibyśmy szukać w symbolizmie dźwiękowym zarówno u Grammonta, jak i u A. Spire czy J. Fonagy.⁽¹⁵⁾ Jest to jeden z najbardziej interesujących rozdziałów zachowania językowego dotyczący ekspresyjnie symbolicznego charakteru dźwięków, zupełnie niezależnego od referencjalnego znaczenia słów, w których te dźwięki występują. Na płaszczyźnie czysto językowej dźwięki nie mają znaczenia. Według E. Sapira⁽¹⁶⁾ ich interpretacja psychologiczna odkryłaby subtelny, chociaż luźny związek między „prawdziwą” wartością słów a nieświadomie symboliczną wartością dźwięków aktualnie wypowiedzianych przez jednostki. Zwolennicy symbolizmu dźwiękowego motywację związków pomiędzy dźwiękiem a wartością pozadźwiękową widzą w synestezji: jedne głoski kojarzą się nam z jasnością, inne - z ciemnością, jedne z ciepłem, drugie z zimnem, itd.

Rozwiązania problemu dostarczyć mógłby również kierunek prezentujący w badaniach nad instrumentacją stanowisko strukturalne. Wywodzi się on z rosyjskiej szkoły formalnej najpełniej zaprezentowanej przez Osipa Brika.⁽¹⁷⁾ Traktuje on powtórzenia dźwiękowe jako przejaw paralelizmu będącego charak-

13. T. P e i p e r, Nowe usta, w: Peiper, Tędy. Nowe usta, s.353.

14. J. P r z y b o ś, Czytając Mickiewicza, Warszawa 1965, s.76

15. za L. P s z c z o ł o w s k a, op.cit, s.94-97

16. E. S a p i r, Kultura, język, osobowość, Warszawa 1978, s.80-81

17. O. B r i k, Zwukowe potwory, w: Poetika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka, Pietrograd 1919 t.1, s.59.

terystyczną cechą organizacji utworu poetyckiego. Tendencje do paralelizmu przejawiają się zarówno w obrazowej jak i dźwiękowej budowie tekstu, a każdy utwór stanowi ich wypadkową. Problematyka wniesiona przez Brika została podjęta i rozwinięta przez innych przedstawicieli omawianego kierunku. Godne uwagi są poglądy R. Jakobsona i jego praca o poezji Chlebnikowa, E. Poliwanowa i J. Tynianowa. Kontynuacją wyżej zaznaczonego kierunku, z pewną uzupełniającą nowością, jaką jest uwzględnienie „tła ogólnojęzykowego”, są prace praskiej szkoły strukturalnej. Program badań nad strukturą dźwiękową poezji nakreślił J. Mukarowski w artykule „O języku poetyckim”.⁽¹⁸⁾ Głównym zadaniem było zestawienie częstotliwości występowania danych głosek w utworze z ich przeciętną w języku, badanie koncentracji danych głosek w tekście oraz ich następstwa. Podsumowaniem doświadczeń obu kierunków (symbolizmu językowego i strukturalizmu) może być stwierdzenie R. Jakobsona w artykule „Poetyka w świetle językoznawstwa”:

„Symbolizm dźwiękowy jest bezsprzecznie obiektywnym stosunkiem, opartym na fenomenologicznym związku między różnymi kategoriami sensorycznymi, szczególnie między odczuciami wzrokowymi i słuchowymi.”⁽¹⁹⁾

Takie uzasadnienie wyławiania elementu muzycznego z tekstu literackiego wydaje się być oparte na pewnych nawykowych skojarzeniach dotyczących fonologicznej struktury tekstów. I o ile synestezja jest w pewnym stopniu przyczyną skojarzeń pozadźwiękowych, to nieuzasadnione wydaje się wysuwanie jej na czoło w interpretacji struktury brzmieniowej utworów literackich. Figury dźwiękowe w poezji pojawiają się zazwyczaj w kontekście semantycznym, który determinuje kierunek skojarzeń. Udowodniła to najwyraźniej L. Pszczołowska w pracy „Instrumentacja dźwiękowa”.

18. Praska szkoła strukturalna w latach 1926-1948. Wybór materiałów, Warszawa 1966.

19. R. J a k o b s o n, Poetyka w świetle Językoznawstwa, Pamiętnik Literacki 1960, z.2, s.464.

W dziele literackim obecne są również takie elementy jak postać literacka, fabuła, idea, jakości estetyczne, które nie należą do płaszczyzny znaków językowych, nie są też sumą znaczeń jego wybranych zdań. Nie są obecne bezpośrednio, lecz tylko potencjalnie, i ich konkretyzacja dokonywana jest w trakcie odbioru dzieła literackiego poprzez selekcję i scalanie schematów znaczeniowych poszczególnych zdań. Uzupełniane są one często przy pomocy wnioskowania i domniemania, a często ... „przy pomocy pewnych amplifikacji wypełniających „miejsca niedookreślenia” pozostawione w utworze literackim. Integracją tą sterują tradycyjne schematy i nawyki recepcji czytelniczej, zwłaszcza znajomość konwencji literackich w danym dziele zastosowanych, czasem - dyrektywy odbioru w samym utworze sformułowane, zawsze jednak pozostaje odbiorcy pewna swoboda interpretacyjna, której zakres w różnych okresach i gatunkach literackich jest zmienny.”⁽²⁰⁾

Stwierdzenie, że J. Iwaszkiewicz jest prekursorem w dziedzinie „umuzyczniania” literatury⁽²¹⁾, trzeba zapisać na karb tak pojętego „dookreślenia”, jako że badacze pierwiastki muzyczne wykryli już u J. Kochanowskiego⁽²²⁾, a szczególnie u B. Zimorowicza (St. Adamczewski), A. Korczyńskiego i P. Kochanowskiego (R. Pollak). Niezależnie od niepewnego prekursorstwa, można stwierdzić, że Iwaszkiewiczowi udało się osiągnąć to, w co wątpią teoretycy.⁽²³⁾ Założenia określone przez formę muzyczną a zastosowane na poziomie brzmieniowym i na poziomie struktur znaczeniowych uczyniły z „Nieba” pomyślnie zrealizowany eksperyment formalny - narzucenie tekstowi poetyckiemu prawidłowości formalnych allegro sonatowego.

20. H. M a r k i e w i c z, Główne problemy wiedzy o literaturze, Warszawa 1970, s. 82.

21. M. B u j k o, op.cit., s. 3.

22. W. W e i n t r a u b, Styl Jana Kochanowskiego, Wrocław 1932.

23. Często mimo usiłowań pisarza muzyczność jego dzieła jest nie do odkrycia, zwłaszcza, że najbardziej „widoczna” w utworze jest fabuła. Por. E. W i e g a n d t, „Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.,” w: Pogranicza i korespondencje sztuk, Wrocław 1980, s. 103-114.

Próba użycia w dramacie formy muzycznej (o czym pisze sam autor w przedmowie do sztuki) były trzy splecione ze sobą jednoaktówki zatytułowane „Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung”. Sztukę wystawił Albee w 1968 r. Zewnętrznie skomponował ją na podobieństwo najprostszej, trójdzielnej formy muzycznej, gdzie część ostatnia jest wariantem pierwszej, zaś fragment środkowej zdecydowanie różni się od skrajnych. Części skrajne wypełnia monolog wygłaszany z wnętrza wielkiego prostopadłościanu stojącego na scenie. Część środkowa to sztuka z czterema widocznymi postaciami. W jej końcowe fragmenty wplata się znany już głos dobiegający z prostopadłościanu, uprzedzając rozpoczęcie reprzyzy, końcowego fragmentu będącego powtórzeniem początku: to również charakterystyczny, muzyczny zabieg. Sprawa muzyczności nie kończy się tu na układzie części. Monolog składa się z porwanych zdań. Co do sensu, najogólniej są to żale na upadek życia we współczesnej cywilizacji. Forma monologu nieustannie zwraca na siebie uwagę. Pewne słowa i pewne tematy powracają jak refreny, przekształcają się w dłuższe zdania i myśli, raz tak, raz inaczej, nakładają się, splatają z nowymi i układ tego monologu w większym stopniu przypomina grę motywów muzycznych niż jakkolwiek formę poetycką (przy czym wygłaszanie go obwarowane jest starannie sformułowanymi rygorami rytmu). W sztuce brak jakichkolwiek „wydarzeń” fabularnych, postacie nie komunikują się wzajemnie. W tradycyjnym, dramaturgicznym rozumieniu nie można tu użyć słowa „akcja”. Można go tylko użyć w znaczeniu muzycznym. Inspiracją dla tego typu przedsięwzięć teatralnych mogły się stać słowa I. Strawińskiego. Podczas jednego z wykładów wygłaszanych na uniwersytecie Harvarda, mówiąc o źródłach muzyki, powiazał je z „ludzką potrzebą narzucania ładu chaosowi”. Przebieg dźwięków staje się muzyczny dzięki przekonaniu, iż mamy do czynienia z organizowaniem, chociaż ta myśl nie wszystkich w pełni zadowala.⁽²⁴⁾ O muzyczności, w rozumieniu szerszym niż muzyczność literatury, decyduje nie każdy, lecz szczególny

24. W. B r y d a k, op.cit., s.89.

sposób organizowania, a sposobem tym jest prowadzenie gry. Organizowanie muzyczne, jakkolwiek by było ścisłe, jakkolwiek poddawało się formom, wywodzi się z gry i zabawy. Muzyka w równym stopniu odwołuje się do przyjemności zmysłowej, jaką można czerpać w obcowaniu z dźwiękiem, jak i do przyjemności płynącej z uczestniczenia w grze, toczony w coraz to inny sposób z ludzką zdolnością nadawania kształt: jakimkolwiek biegowi rzeczy: w ten sposób objawia się w muzyce ludzka potrzeba nadawania ładu chaosowi.

Muzycznie napisany „Kosmos” Gombrowicza jest książką o budowaniu wszechświata z przypadkowych wrażeń, takich, jakie są dane. Muzyczność jest właściwością j a k, a nie właściwością c o. Na ogół kolejność tych pytań układa się w ten sposób, że c o wyprzedza j a k. Tymczasem u Gombrowicza z j a k rodzi się c o. Muzyczna gra właściwie byle jakich motywów, wróble, czajników, zapałek, warg jest zarazem konstruowaniem świata i kosmosu według jakiejś dziwnej i niewiele z racjonalnością mającej wspólnego kategorii, a przecież kategorii, której prawdziwości trudno zaprzeczyć.

W zbiorze tekstów poświęconych korespondencji sztuk⁽²⁵⁾ na interesujący nas temat wypowiadało się kilku badaczy, z czego dwa głosy zasługują na szczególną uwagę: Józefa Opalskiego „O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim” oraz Michała Głowińskiego „Literackość muzyki - muzyczność literatury”. P i e r w s z y, podsumowując polskie sądy i teorie, próbuje pokazać najważniejsze możliwości występowania muzyki w dziele literackim. Zalicza do nich: 1) muzyka jako element fikcji literackiej, 2) opis rzeczywistej kompozycji muzycznej będącej samoistnym bytem wpisanym w utwór literacki, 3) utwór muzyczny jako model konstrukcyjny utworu literackiego, 4) wyraz „muzyka” i jego pochodne użyte jako temat wypowiedzi, 5) utwór muzyczny jako źródło inspiracji literackiej, 6) elementy muzyki popularnej, rozrywkowej i religijnej wpisane w utwór literacki; d r u g i, mówiąc o nieprzekraczal-

25. Pogranicza i korespondencje sztuk, Wrocław 1980.

ności granic stworzonych przez samo tworzywo obydwu sztuk, nie odrzuca jednak możliwości refleksji nad zjawiskiem zbliżenia muzyki i literatury.

Jeżeli przyjmiemy, że tekst jest typem wypowiedzi „dla kogoś”⁽²⁶⁾, to nacechowanie, a więc zabieg stylotwórczy, danych elementów wypowiedzi jest wynikiem wyboru, kombinacji i transformacji, słowem określonych zabiegów językowych nadawcy (autora) mających na celu uwydatnienie tekstu i jego składników. Owe zabiegi mają być wskazówką w procesie percypowania intencjonalnych składników semantycznych, inna sprawa, że nie zawsze poprawnie wyzyskana.⁽²⁷⁾

Kategoriemi, warunkującymi sposób zachowania językowego nadawcy są przede wszystkim:

1) pozajęzykowe cechy nadawcy, które wyznaczają jego miejsce w społecznej strukturze, sytuując go w obrębie pewnej grupy (cechy społeczne nadawcy);

2) cechy indywidualne, psychiczne - a więc poziom inteligencji, osobowość, temperament itp. (zarówno cechy wrodzone jak i nabyte);

3) wiadomości na temat sytuacji, w której zachodzi badany akt zachowań językowych.

Czynniki te wpływają na wybór jednostek językowych i zasady ich organizacji. Te same kategorie warunkują sposób interpretacji komunikatu przez odbiorcę.

Pozostaje nam jeszcze trzeci składnik aktu komunikacyjnego - komunikat (traktowany zarówno jako fizycznie istniejący znak dźwiękowy, jak i „bezdźwięczny” sposób odbierania informacji - lektura, tzw. mowa wewnętrzna⁽²⁸⁾ w pracy G.Lindnera⁽²⁹⁾

26. A. W i l k o Ń, Język a styl tekstu literackiego, w: Język artystyczny t.1, Katowice 1978, s.11-22.

27. D. B u l a, Odczytanie stylizacji językowej w potocznym odbiorze literatury. Propozycje badawcze, w: Język artystyczny t.5, Katowice 1987, s.44-52.

28. E. G r o d z i Ń s k i, Mowa wewnętrzna, Wrocław 1976.

29. G. L i n d n e r, Wprowadzenie do fonetyki eksperymentalnej, Wrocław 1971.

właściwości fonetyczne mowy omówione zostały tak, jak właściwości każdego znaku akustycznego, natomiast J. Jiranek przeprowadził porównanie wartości akustycznych muzyki i mowy. (30) Okazuje się bowiem, że dla celów kompozycyjnych można posłużyć się mową (opartą na tekście) traktowaną jako wyjściowy materiał muzyczny w ten sposób, że wszelkie przekształcenia samego jej materiału stają się nowym twórczym muzycznym, które ujmowane na zasadach autonomiczno-muzycznych daje pewien rezultat, można by powiedzieć rezultat czysto muzyczny, w dużym stopniu niezależny od pierwotnego semantycznego punktu wyjścia. Przykładem takiej koncepcji nowej muzyki jest kompozycja L. Berio „Epiphania”, ujęta w formę montażu cytatów. Berio posłużył się oryginalnymi tekstami Frousta, Joyce’a, Montalego, Machado, Eliota, Simona i Brechta. Mamy tu więc do czynienia nie tylko z różnymi tekstami, ale również z fonetycznymi właściwościami różnych języków - francuskiego, angielskiego, włoskiego, hiszpańskiego i niemieckiego. Podobne zabiegi kompozycyjne stosuje Ligeti.

Głos ludzki traktowany instrumentalnie może w deklamacji słowa śpiewanego osiągnąć pewien walor bardzo bliski mowie naturalnej. Aby uzyskać pełny zasób środków wokalnych Schönberg stosował całą skalę środków stopniowanych w ten sposób, że głos ludzki traktowany był w szerokim zasięgu, od instrumentalnej linii aż po par excellence aktorską prezentację tekstu. Jeśli możemy powiedzieć, że w zakresie wokalnym Schubert posługiwał się językiem, który moglibyśmy określić jako muzyczny język wierszowany, to Arnold Schönberg i jego następcy posługują się wręcz prozą muzyczną (termin ten wprowadził sam Schönberg).

Do tych „naturalnych”, fizyczno-akustycznych właściwości komunikatu, pozwalających na instrumentalne traktowanie przekazu werbalnego, doszło jeszcze jedno odkrycie. Stwierdzono, że w owym przekazie istnieje nadwyżka uporządkowania, niespro-

30. J. J i r a n e k, Vztah hudby a slova v tvorbe B. Smetany, Praha 1976.

wadzalna do zewnętrznych uwarunkowań, nie dająca się w pełni wytłumaczyć w kategoriach ani nadawcy, ani odbiorcy, ani desygnatów wypowiedzi. W pole obserwacji wprowadzono niedostrzeżalną dotąd funkcję językową - funkcję poetycką. „Funkcja poetycka zdaje się prowadzić do swoistego urzeczowienia przekazu, do ograniczenia jego roli jako tragarza przeżyć, przedmiotów, czy nakazów i do wypuklenia jego roli jako nowej „rzeczy”, której istnienie stanowiłoby cel sam dla siebie.”⁽³¹⁾

Jak więc widzimy, wszystkie trzy elementy aktu komunikacyjnego - nadawca, komunikat, odbiorca - są formami dynamicznymi, warunkowanymi przez wiele różnych czynników. Oczywiście jest uwarunkowanie wypowiedzi przez rzeczywistość pozajęzykową, błędem jest jednak kładzenie nacisku na aspekt genetyczny, jak i nieuprawnione jest rozpatrywanie jej wyłącznie z pozycji odbiorcy. Analiza pisania i czytania oraz analiza przedmiotów tych operacji: tekstu wymaga odniesienia do języka, różnych wtórnych systemów symbolicznych, wszelkiego rodzaju kanoń i konwencji językowych i literackich, programów i opinii literackich, estetycznych czy artystycznych, wreszcie, rozmaitych form świadomości społecznej i ideologii. Płaszczyznę, na której funkcjonuje autor, czytelnik i tekst, można przeto określić jako semiotyczno-kulturową stronę komunikacji literackiej.

W tak pojętej komunikacji „muzyczność” literatury jest d w o j a k i e g o rodzaju p o t e n c j a l n o ś c i ą - z pozycji nadawcy: możliwościami „muzycznymi” języka, z pozycji odbiorcy: melicznością tekstu literackiego. Z jednej strony „zasady wyboru i organizacji”, z drugiej - możliwości percepcyjne.

Trzeba oczywiście pamiętać o całościowym traktowaniu aktu komunikacji. Możliwości percepcyjne odbiorcy mogą być w sposób świadomy poszerzane przez nadawcę przez np.: 1) brak podstawowej funkcji językowej-komunikatywnej (por. „Radiatoromans”

31. J. S z a w i ń s k i, Dzieło. Język. Tradycja, Warszawa 1974, s.98-99.

St.Młodożeńca, letryści, „Czarne kobiety” M.Grześczaka); 2) zabiegi kompozycyjne - swoiste przekłady (por. K.Ujejski „Tłumaczenia Chopina”, M.Pawlikowska-Jasnorzewska „Dancing - karnet balowy”); 3) wzorowanie na kompozycji muzycznej (por. R.Rolland „Jan Krzysztof”, A.Huxley „Kontrapunkt”); 4) literacki opis dzieł muzycznych (por. T.Mann „Doktor Faustus”, E.Szyller „Szecherezada”).

Jak pisał M.Głowiński dzieło i jego struktura nie istnieje wprost i bezpośrednio, „... w toku lektury istnieje ona potencjalnie, jako zespół możliwości, aktualizuje się ex post, w wyniku poznawczego ogarnięcia pełnego przebiegu wypowiedzi literackiej.”⁽³²⁾

32. M. G ł o w i ń s k i, op.cit., s.75.