

Małgorzata Gamrat

Uniwersytet Warszawski,
Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Instytut Muzykologii

ORCID: 0000-0002-6602-7156

O związkach muzyki ze słowem raz jeszcze

[Hazel Smith, *The Contemporary Literature-Music Relationship: Intermedia, Voice, Technology, Cross-Cultural Exchange*, Routledge 2016, s. 202; „Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature” nr 65; ISBN 9781138852051]

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.14

Wydana w 2016 roku książka *The Contemporary Literature-Music Relationship: Intermedia, Voice, Technology, Cross-Cultural Exchange* [Współczesne związki literacko-muzyczne: intermedia, głos, technologia, wymiana międzykulturowa] Hazel Smith wpisuje się w szeroko rozumiane studia muzyczno-literackie, które rozwijają się niemal od początku XX wieku. Jednak to lata 70. stanowią moment, w którym po raz pierwszy nastąpiła znaczna intensyfikacja tych badań z pracami między innymi: Stevena Paula Schera, Béatrice Didier, Francisa Claudona, Jean-Louisa Backèsa czy Pierre’a Brunela. Kolejnym momentem przyspieszenia rozwoju tego typu refleksji naukowej stało się powstanie The International Association for Word and Music Studies w 1997 roku¹. Założenia najważniejszych badaczy francuskich, amerykańskich, niemieckich, angielskich, tych związanych z The International Association for Word and Music Studies i działających bez jakichkolwiek powiązań z tym stowarzyszeniem znamy w Polsce dzięki pracom

Andrzeja Hejmeja². Silnie obecna od początku XXI wieku interdyscyplinarność w badaniach na gruncie humanistyki sprzyja intensywnemu rozwojowi refleksji muzyczno-literackiej, stąd coraz większa popularność nie tylko konferencji i stanowiących ich pokłosie publikacji, ale także ich obecność w nauczaniu akademickim, głównie na wydziałach literaturoznawczych. Zdecydowana większość prac w tym obszarze powstaje właśnie na tych wydziałach. Muzykologów, którzy działaliby na gruncie Word and Music Studies jest niewiele. Warto zatem przypomnieć, że to właśnie Profesor Michał Bristiger był pierwszym polskim muzykologiem, który bardzo obszernie zajął się związkami muzyki ze słowem w swojej pionierskiej na naszym gruncie, a jednocześnie doskonale umocowanej w najnowszej wówczas światowej literaturze przedmiotu, pracy *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*³.

217

¹ Zob. strona domowa The International Association for Word and Music Studies: <http://www.wordmusicstudies.net> (dostęp 10.11.2017).

² Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002; idem, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012.

³ Zob. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986.

Tematyka badań Hazel Smith wydaje się bliska pracom Profesora nie tylko z powodu umiejscowienia w centrum refleksji relacji muzyczno-literackich, ale również ze względu na pewne założenie metodologiczne, szczególnie odwołania do semiotyki Peirce'a i ustawienie w centrum rozważań sztuki współczesnej. Podobnie jak 30 lat temu Profesor Bristiger, dziś Hazel Smith zauważa potrzebę zmian w muzykologii, otwarcia jej na inne dyscypliny i konieczność prowadzenia badań interdyscyplinarnych. Ogromny dystans czasowy między pracami Michała Bristigera i Hazel Smith w naturalny sposób prowokuje pytanie: jak wyglądają te badania z perspektywy tych 30 lat, które propozycje okazały się trwałe, co wnoszą do nich nowe perspektywy (globalizacja nauki, rozwój technologii czy interdyscyplinarności badań i badaczy) itd.

Odpowiedzi na powyższe pytania przynosi w znacznej mierze praca Hazel Smith, która zestawiona, nawet pobieżnie, z książką Profesora Bristigera doskonale ukazuje to, co ma nieprzemijającą wartość, niezależną od czasu i miejsca. Warto w tym miejscu dodać kilka słów o autorce, która jest postacią niezwykle interesującą, a w naszej humanistyce zupełnie nieznaną. To brytyjsko-australijska badaczka (literaturoznawca⁴) i artystka (skrzypaczka, kompozytorka, poetka⁵ i performerka), piastująca obecnie stanowisko profesora afiliowanego na Western Sydney University. Przynależy także do australijskiej grupy artystów inter- i multimedialnych australYSIS⁶.

Książka Hazel Smith składa się z sześciu obszernych rozdziałów, podzielonych dodatkowo na liczne podrozdziały. Całość dopełnia wstęp (*Introduction*;

s. 1–40) i zakończenie (*Coda*; s. 190–192). Każdy z rozdziałów stanowi kompleksowe ujęcie wybranego zagadnienia, które przedstawiane jest według podobnego schematu poznawczego. W pierwszej kolejności autorka wskazuje na przyjętą dla danego zagadnienia metodę i porządkuje stosowaną terminologię, odnosi się także do literatury przedmiotu, jasno ukazując własny, często bardzo oryginalny, punkt widzenia. W części centralnej każdego studium znajduje się kompleksowe, bardzo erudycyjne omówienie wybranego zagadnienia. Z wyjątkiem rozdziałów 3 i 5, każdy wieńczy krótkie podsumowanie, zwane *codą*. Poszczególne studia domyka wykaz literatury, co nieco osłabia wrażenie spójności pracy, przynajmniej na poziomie redakcyjnym, gdyż daje odczucie zamknięcia między okładkami książki zbioru sześciu studiów. Jednak treść tych rozdziałów i ich wewnętrzne powiązania sprawiają, że książkę pomimo tego odbiera się jako bardzo spójną i logiczną. W pracy pojawia się kilka ilustracji (zdjęcia, wykresy, zrzuty ekranu omawianych dzieł). Wszystkie rozważania opierają się na badaniach i twórczości anglojęzycznej, często słabo rozpoznanej na polskim gruncie.

Introdukcja, niczym uwertura, wprowadza czytelnika w najważniejsze tematy książki – w poszukiwania metodologiczne oraz ich adaptacje do konkretnych przypadków. Już jej podtytuł – *Musico-Literary Intersections and Miscegenations [Muzyczno-literackie skrzyżowania i krzyżówki]* – wskazuje przyjętą przez Hazel Smith perspektywę zarówno oglądu zastanych badań, jak i poszukiwań metodologicznych. Te ostatnie zdają się być szczególnie cenne jako oryginalna propozycja badawcza, pozwalająca kompleksowo spojrzeć na omawiany przedmiot, którą można zastosować nie tylko do wybranych przez autorkę współczesnych dzieł, ale w znacznej większości i do utworów bardziej tradycyjnych.

Na początku Hazel Smith podaje pięć głównych założeń swojej pracy oddających jej postawę wobec sztuki i prowadzonych badań. Po pierwsze chce, aby studia muzyczno-literackie potraktować jako część szeroko rozumianej humanistyki i nauk społecznych, co pozwala jej na wysnucie postulatu metodologicznego o konieczności interdyscyplinarnego, nieco eklektycznego podejścia. Kolejnym postulatem jest traktowanie dzieł sztuki powstałych przy użyciu eksperymentalnych technik inter- i multimedialnych

⁴ Z jej najważniejszych prac warto wspomnieć: H. Smith, *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara: Difference/Homosexuality/Topography*, Liverpool 2000; eadem, *The Writing Experiment: Strategies for Innovative Creative Writing*, Sydney 2005. Istotne miejsce w dorobku badaczki zajmuje praca opublikowana wspólnie z R. Deanem: H. Smith, R. Dean, *Improvisation, Hypermedia and the Arts Since 1945*, London 1997.

⁵ Z tomów poetyckich Hazel Smith można wymienić: *The Erotics of Geography: Poetry, Performance Texts, New Media Works*, (z płytą CD) Kaneohe 2008, oraz *Word Migrants*, Sydney 2016.

⁶ Więcej na temat H. Smith można znaleźć na stronie domowej Writing and Society Research Centre Western Sydney University: https://www.westernsydney.edu.au/staff_profiles/uws_profiles/professor_hazel_smith (dostęp 28.10.2017) oraz na stronie projektu australYSIS and SOMA ARTS: <http://www.australYSIS.com/hazelsmith.htm> <http://www.australYSIS.com/Resources/SmithCV2017v6.pdf> (dostęp 28.10.2017).

jako rodzaju muzyczno-literackiej symbiozy, w której sztuki te wzajemnie oświetlają się. Dzieła powstałe przy użyciu wspomnianych technik określa mianem: „współczesne eksperymentalne intermedia i multimedia”, w skrócie CEIM⁷. Innym, mającym znaczne konsekwencje metodologiczne postulatem jest, aby analiza procesu twórczego, będącego jej zdaniem dziełem samym w sobie, stała się równoprawna analizie dzieła zapisanego w partyturze⁸. Takie podejście jest szczególnie istotne przy badaniu różnych form improwizacji, jak poezja improwizowana, różnego rodzaju performanse czy utwory powstające z użyciem *live electronics*. W czwartym postulatcie autorka zwraca uwagę na znaczenie nowych technologii w dzisiejszej sztuce i to, że powodują one transformację relacji muzyczno-literackich: „[s]ą one środkiem rozszerzania, kontroli i rozpowszechniania sposobu, w jaki oba media wzajemnie oddziałują oraz podkreślają algorytmiczny, generatywny i synestetyczny aspekt związku między nimi”⁹. Ostatnim z postulatów wymienionych na pierwszych stronach książki Hazel Smith jest to, by relacje między słowem i dźwiękiem traktować jako elementy wspomagające kulturę transgresję i wymiany międzykulturowe, czy wręcz „szczególny typ wymian międzykulturowych”, które określa ona jako „muzyczno-literackie krzyżówki gatunkowe”¹⁰.

Pierwszy z licznych podrozdziałów *Introdukcji – Musico-Literary Discourse: From Formalism to Culturalism* [Dyskurs muzyczno-literacki: od formalizmu do kulturalizmu; s. 3–7] – wskazuje kierunek, w którym zmierzać będzie autorka we własnych rozważaniach i czego poszukuje w pracach innych badaczy. Odnosząc się do tradycji badań muzyczno-literackich, Hazel Smith jako punkt wyjścia traktuje refleksje naukowców spod znaku *Word and Music Studies*, szczególnie Wenera Wolfa¹¹, odwołujących się do semiotyki i opartych na pracach Schera i Calvina

S. Browna, w których na pierwszym planie jest wskazywanie podobieństw między muzycznym i literackim systemem oraz analogii między formami i strukturami. W swoich komentarzach poświęconych pracom z zakresu relacji muzyczno-literackich powstałym w okresie ostatnich 15 lat autorka nie omija tekstów muzykologicznych, szczególnie uznanie zyskują w jej oczach prace z zakresu nowej muzykologii (Kramer 2002¹²). Dzięki temu możemy zapoznać się z dość silną, ale konstruktywną krytyką prac Wolfa – zwłaszcza z odrzucaniem zbyt formalnego nastawienia do relacji muzyczno-literackich. Jako pierwsi przywołani zostali tacy badacze, jak Eric Prieto (2002)¹³ i Stephen Benson (2006)¹⁴, którzy stanowczo odrzucają koncentrowanie się na kwestii przystawalności formalnej muzycznych zapożyczeń w literaturze. Zwracają oni także uwagę na konieczność spojrzenia na związki muzyczno-literackie przez pryzmat kontekstu społecznego (korzystając z narzędzi socjologii). Kolejni przywoływani przez Hazel Smith badacze zwracają uwagę na: częste mylenie pojęć takich jak muzyczność i muzyka w tekstach literaturoznawczych (Emilie Crapoulet 2009¹⁵), łączenie w wielu tekstach klasycznej muzyki Zachodu z imperializmem obecnym w literaturze i kulturze (Cameron Fae Bushnell 2012¹⁶), konieczność przesunięcia refleksji muzyczno-literackiej w stronę studiów kulturowych i postkolonialnych (Christin Hoene 2014¹⁷; Michael Halliwell 2005¹⁸). Niektórzy z przywołanych autorów postulują połączenie formalistycznego i kulturowego ujęcia (Emily Petermann 2014¹⁹) bądź złączenie kulturowego i historycznego

⁷ H. Smith, *The Contemporary Literature-Music Relationship: Intermedia, Voice, Technology, Cross-Cultural Exchange*, New York 2016, s. 1: *contemporary experimental intermedia and multimedia*.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 2.

⁹ *They provide a means to extend, control and disseminate the way the two media interact and to highlight the algorithmic, generative and synaesthetic aspects of the relationship between them*. *Ibidem*, s. 2.

¹⁰ *particular type of cross-cultural exchange [...] musico-literary miscegenation*. *Ibidem*, s. 2.

¹¹ Punkt wyjścia dla polemik autorki stanowi książka: W. Wolf, *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam 1999.

¹² L. Kramer, *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Berkeley 2002.

¹³ E. Prieto, *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln–London 2002.

¹⁴ S. Benson, *Literary Music: Writing Music in Contemporary Fiction*, Aldershot 2006.

¹⁵ E. Crapoulet, *Voicing the Music in Literature: 'Musicality as a Travelling Concept'*, „European Journal of English Studies” 2009 vol. 13 nr 1, s. 79–91.

¹⁶ C.F. Bushnell, *Postcolonial Readings of Music in World Literature*, New York–London 2012.

¹⁷ Ch. Hoene, *Music and Identity in Postcolonial British South-Asian Literature*, New York 2014.

¹⁸ M. Halliwell, *Opera and the Novel: The Case of Henry James*, Amsterdam 2005.

¹⁹ E. Petermann, *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*, Rochester–New York 2014.

kontekstu (Peter Dayan 2006, 2011²⁰). Interesujące wydają się propozycje przyjrzenia się wpływowi jazzu na literaturę (w tym na niektóre przejawy improwizacji poetyckiej). Inni badacze łączą zagadnienia muzyczno-literackie ze studiami genderowymi i etnicznością (Jennifer D. Ryan 2010²¹; Graham Lock i David Murray 2009²²). Zapoznając się z przywoływaną przez Hazel Smith literaturą, z jednej strony widać krytyczne podejście autorki do czysto formalnego, technicznego czy nawet strukturalnego/semiotycznego ujęcia relacji muzyczno-literackich, z drugiej widzimy, co dla autorki jest najważniejsze i z jakich elementów planuje złożyć swoją własną metodę, co podkreślają jej słowa: „podzieliłam moje analizy na kilka różnych gatunków i mediów, oraz połączyłam razem perspektywy teoretyczne z różnych dyscyplin”²³.

Jakie zatem założenia metodologiczne proponuje autorka i dlaczego? Zgodnie z zapowiedzią z pierwszych stron książki, łączy ona wiele perspektyw wywodzących się z różnych dyscyplin naukowych, podąża też od teorii do praktyki, od spekulacji do doświadczenia, na co wskazuje tytuł podrozdziału, w którym omówiona została perspektywa metodologiczna: *From the Speculative to the Empirical: Theoretical and Methodological Trajectories [Od spekulacji do doświadczenia: trajektorie teoretyczne i metodologiczne; s. 7–9]*. Głównym celem jest zrozumienie, w jaki sposób znaczenia przejawiają się na gruncie literatury i muzyki oraz to, jakie konsekwencje niesie ze sobą wzajemne uwikłanie tych sztuk. Z tego względu sięga ona do literaturoznawstwa (semiotyka, studia kolonialne, posthumanizm, studia nad kosmopolityzmem, studia kulturowe, studia genderowe, studia nad głosem, szczególnie w tekście literackim²⁴, nad nowymi

mediami, intermedialnością, etnicznością, rasowością czy teoria globalizacji) i muzykologii (analiza, teoria afektów, psychologia muzyki), psychologii (psychoanaliza), studiów kulturowych, nauk kognitywnych (percepcja) czy wywodzących się z humanistycznie nastawionych nauk medycznych studiów nad niepełnosprawnością (*disability studies*)²⁵.

Szczególnie istotne z punktu widzenia autorki zdają się być wszelkie krzyżówki interartystyczne i międzydziedziczne oraz muzyczno-literacka synergia i jej kulturowe konsekwencje. Smith poszukując znaczeń, wychodzi od klasycznej semiotyki i porównań dwóch systemów; wspierając się na literaturoznawcach, wspomina nieco o muzykologach semiotykach, jak choćby Eero Tarasti²⁶. Wnioski płynące z tych refleksji podsumowuje następująco: „[f]orma stanowi główne źródło znaczenia w muzyce, zaś forma i znaczenie są wzajemnie zależne”²⁷. Do zagadnienia percepcji dochodzi jeszcze kwestia emocji łączonych z konwencją muzyczną, na co zwraca uwagę cytowany tu Eric Prieto, i psychologia muzyki, która pozwala połączyć emocje ze znaczeniem²⁸. Sama Smith wskazuje jednak na to, że będzie podchodzić do emocji na swój sposób: „definiuję emocję jako subiektywną, ale kulturowo zakodowaną kategorię odczucia”²⁹, które łączy się z ludzkimi mechanizmami poznawczymi (*cognitive mechanisms*). Pozwalają one bowiem na odczytywanie znaczenia w odniesieniu do świata zewnętrznego, w kontekście społecznym, politycznym i kulturowym, co szczególnie silnie widać przy muzyce programowej – wskazuje autorka, odwołując się do prac Nicholasa Cooka (1998)³⁰. Wsparciem i poszerzeniem rozważań nad uwarunkowaniami odbioru znaczeń muzycznych i literackich są propozycje ekologicznego podejścia do percepcji Erica Clarke’a (2005)³¹, które pozwalają

²⁰ P. Dayan, *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot 2006; idem, *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond*, Farnham–Burlington 2011.

²¹ J.D. Ryan, *Post-Jazz Poetics: A Social History*, New York 2010.

²² *Thriving on a Riff: Jazz and Blues Influences in African American Literature and Film*, red. G. Lock, D. Murray, Oxford 2009.

²³ *I separated my analysis across several different genres and media, and meld together a range of theoretical perspectives across many disciplines*. H. Smith, *The Contemporary Literature-Music Relationship...*, op. cit., s. 6.

²⁴ Dla autorki głos ludzki stanowi medium łączące słowo i dźwięk, które może podlegać różnym transformacjom i mieć wielorakie znaczenia symboliczne. Zob. H. Smith, *The Contemporary Literature-Music Relationship...*, op. cit., s. 29–31.

²⁵ Zob. H. Smith, *The Contemporary Literature-Music Relationship...*, op. cit., s. 7.

²⁶ Zob. np. E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington–Indianapolis 1994.

²⁷ *Form is a major source of meaning in music, and form and meaning are very interdependent*. H. Smith, *The Contemporary Literature-Music Relationship...*, op. cit., s. 12.

²⁸ Zob. ibidem, s. 13.

²⁹ *I define emotion as subjectively based but culturally coded categories of feeling*. Ibidem, s. 14.

³⁰ Zob. ibidem, s. 15; por. N. Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998.

³¹ E.F. Clarke, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford 2005.

na uwzględnienie relacji odbiorcy ze środowiskiem, które nań oddziałuje³². Na koniec rozważań metodologicznych dotyczących znaczeń w dziełach literackich, muzycznych i muzyczno-literackich Hazel Smith stwierdza: „[z]naczenia muzyczne rozciągają się w kompleksowe i heterogeniczne interakcje pomiędzy słuchaczem i dziełem, które będą się różnić w zależności od słuchaczy i kultur [...]. W dziełach hybrydycznych znaczenie przepływa między słowami i muzyką, poprzez formę, afekt, kontekst i nasze percepcyjne związki ze środowiskiem”³³.

Ta ekлекtyczna, czy raczej heterogeniczna metoda po przedstawieniu teoretycznym zostaje ukazana w praktyce – na przykładzie analizy wybranych utworów powstałych w XXI lub pod koniec XX wieku. Przekonujący wydaje się układ materiału w książce – od najbardziej oczywistych i tradycyjnych relacji muzyka–literatura w powieści, do przykładów trudniejszych i rzadko komentowanych w ramach Word and Music Studies, jak improwizacja poetycka i muzyczna, twórcy stosujący najnowsze technologie (pisarze elektroniczni / *electronic writers*, poeci soniczni / *sonic poets*, poezja brzmieniowa / *sound poetry*).

Dla powieści omawianej w rozdziale 1 – *An Equal Music* Vikrama Setha (1999)³⁴ – Hazel Smith proponuje refleksję nad znaczeniem w muzyce i rolę wyobraźni muzycznej (w tym tzw. słuchu wewnętrznego) w wyobrażeniu muzyki u osoby głuchej. Teoretyczna perspektywa autorki złożona została ze: studiów kulturowych (*cultural studies*), psychoanalizy, kognitywistyki muzycznej (*music cognition*), psychologii muzyki, w tym prac Freyi Bailes poświęconych wyobraźni muzycznej i muzyce wyobrażonej³⁵. Najważniejsze problemy, które Smith dostrzega w powieści, widać już w tytule rozdziału: *Musical Imaginaries, Disability and the Real in Vikram Seth's "An Equal Music"* [Wyobrażenia

muzyczne, niepełnosprawność i rzeczywistość w „An Equal Music” Vikrama Setha; s. 41–65].

Jedną z głównych bohaterek powieści jest pianistka Julia, która już jako koncertująca artystka traci słuch, co pozwala Sethowi na ukazanie przesądów związanych z głuchotą wśród muzyków i ich wpływu na życie głównej bohaterki. Jak to podkreśla Hazel Smith, proponuje również refleksję nad relacjami między kalectwem (głuchotą) a potencjałem twórczym oraz nad problemami ekonomicznymi w życiu artysty i tym, w jaki sposób muzyka zmienia znaczenie dla poszczególnych bohaterów w zależności od nowego kontekstu politycznego, społecznego czy właśnie ekonomicznego. Stąd też w omawianym utworze pojawia się dużo muzyki na poziomie symbolicznym i wyobrażeniowym, a także wskazanie na silne konotacje muzyki ze wspomnieniami. Głucha Julia, kiedy gra, wyobraża sobie to, co gra, jedynie dzięki wspomnieniom, które jednocześnie przenoszą ją do minionych zdarzeń i przeżytych emocji związanych z relacjami między ludźmi (*Die Kunst der Fuge* J.S. Bacha). W konkluzji Hazel Smith stwierdza, że kontekst kulturowy i interakcje ze środowiskiem, w którym funkcjonuje człowiek, wpływają na sposób odczytywania znaczeń muzycznych, które tak naprawdę „nigdy nie mogą być autonomiczne”³⁶.

W drugim rozdziale – *Glocal Imaginaries and Musical Displacements in Richard Powers' "The Time of Our Singing"* [Wyobrażenia globalne i przemieszczenia muzyczne w „The Time of Our Singing” Richarda Powersa; s. 66–87] – ukazano z kolei zagadnienie postrzegania muzyki jako emblematu danej rasy czy kultury. W powieści Powersa³⁷ słowa i dźwięki powiązane zostały z położeniem geograficznym, rasą oraz tożsamością etniczną i kulturową, co stanowi główny element tworzenia napięcia i refleksji nad funkcjonującymi w powszechnym obiegu stereotypami dotyczącymi ras afroamerykańskiej i europejskiej żyjących w Stanach Zjednoczonych. Przeniesiona na grunt amerykański ze swojego pierwotnego kontekstu europejska muzyka tzw. klasyczna i gatunki powstałe w USA, jak jazz czy hip-hop, pozwalają pisarzowi na wskazanie istotnych różnic międzykulturowych. W muzyce tzw. Zachodu mamy do czynienia z kultem

³² Zob. H. Smith, *The Contemporary Literature-Music Relationship...*, op. cit., s. 16.

³³ *Musical meanings unfurl in a complex and heterogeneous interaction between listener and work that will vary with different listeners and cultures [...]. In hybrid works, meaning flows between the words and the music, through form, affect, context and our perceptual relationship to the environment.* Ibidem, s. 18.

³⁴ V. Seth, *An Equal Music*, London 1999.

³⁵ Zob. np. F. Bailes, *Musical Imagery: Hearing and Imaging Music*, niewydana praca doktorska, University of Sheffield, Sheffield 2002; eadem, *The Prevalence and Nature of Imagined Music in the Everyday Lives of Music Students*, „Psychology of Music” 2007 vol. 35 nr 4, s. 555–570.

³⁶ *can never be autonomous.* H. Smith, *The Contemporary Literature-Music Relationship...*, op. cit., s. 61.

³⁷ R. Powers, *The Time of Our Singing*, New York 2002.

partytury jako symbolu dzieła ukończonego, w którym nie można nic zmienić, natomiast muzyka afroamerykańska to jazz i często improwizacja, w której dzieło powstaje w samym akcie tworzenia i nie jest niewolnikiem zapisu. Na podejściu do istoty dzieła i jego zapisu porównania między muzyką tych dwóch ras się nie kończą – pojawiają się choćby porównania sposobu wykonania gatunków muzycznych wiązanych z konkretnymi rasami czy kulturami (wykonanie jako element tożsamości kulturowej), które Hazel Smith łączy z elementami mentalnymi typowymi dla tych ras oraz wytworzonych przez nie kultur.

Większość elementów najważniejszych dla rozgrywającej się w połowie XX wieku fabuły wiąże się ze stosowaniem przeciwstawięństw, które symbolizuje muzyka dwóch przedstawionych w powieści kultur. Najważniejszą ideą powieści zdaje się być przełamanie schematów – oto bohaterami są czarnoskórzy, wybitnie utalentowani absolwenci Juilliard School of Music – jeden to doskonały tenor liryczny, drugi – pianista, doskonały interpretator Mozarta. Pojawia się tu zasadnicze pytanie o związek między pochodzeniem rasowym i uwarunkowanym przez nie sposobem odczucia i w efekcie wykonywania muzyki. Czy przesady, które towarzyszą elitarniej, słuchającej muzyki klasycznej publiczności, nie potrafiącej zaakceptować czarnoskórego śpiewaka w operze Verdiego, są zasadne? Czy problemem jest tylko obowiązujący schemat bądź przesąd, który w pewien sposób wskazuje, że pochodzenie rasowe determinuje zdolność (opanowanie sposobu) wykonywania określonego typu muzyki i że w przypadku czarnoskórych nie pomoże kultura, w której się wychowują. Smith łączy takie podejście z zachodnim imperializmem, którego symbolem w powieści staje się europejska muzyka białego człowieka.

Hazel Smith wskazuje także na pewne próby adaptacji technik muzycznych w omawianej powieści. Wyróżnia między innymi: polirytmie (różne metra w tym samym czasie i paralelne cykle czasowe), politonalność (wiele centrów ciężkości) oraz dwugłos: historyczność – współczesność, zachodni – nie-zachodni, wpływ literacki – muzyczny³⁸. Wskazanie tych elementów technicznych można potraktować

jako pewną zmianę kierunku rozważań, przesuwaną coraz wyraźniej w stronę zagadnień związanych bardziej z muzyką niż literaturą.

W rozdziale *Contemporary Poetic Improvisation: Music, Intermedia, Technology* [Współczesna improwizacja poetycka: muzyka, intermedia, technologia; s. 88–113] najlepiej widać ujęcie procesu twórczego jako dzieła samego w sobie i jego analizę. Autorka odwołuje się tu do wcześniejszej pracy poświęconej właśnie metodzie adekwatnej do analizy procesu twórczego, ukazanej w zredagowanej przez nią wspólnie z Rogerem Deanem wieloautorskiej monografii *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts* (2009)³⁹. Metoda ta częściowo opiera się na praktyce artystycznej samej autorki; zakłada ona, że analiza procesu twórczego to sposób myślenia o nim jako dziele. Stąd też przedmiotem tego rozdziału są związki muzyczno-literackie, które ukazują „wpływ improwizacji muzycznej na poezję, powiązania między improwizacją poetycką i muzyczną oraz współpracę zawierającą improwizację pomiędzy poetami i muzykami”⁴⁰.

Hazel Smith szkicuje w tym rozdziale kontekst społeczny poezji improwizowanej oraz daje nam rys historyczny zjawiska (od lat 60. XX wieku), jednak w centrum rozważań znajdują się współcześni poeci soniczni i performerzy (*sonic and performance poets*), tacy jak: Tracie Morris, Jaap Blonk, Cris Cheek. Rozważania autorki dotyczą również relacji między improwizacją a technologią, szczególnie tego, w jaki sposób improwizacja wpływa na pisarzy elektronicznych (np. Davida (Jhave) Johnstona, D. Foxa Harrella) i niekiedy przekształca się w tekst.

Autorka zajmuje się tematem od lat 90. XX wieku, stąd też może przedstawić czytelnikowi definicje zjawisk, o których pisze. Szczególnie ważne jest to, w jaki sposób rozumie ona określenia takie, jak pismo soniczne / *sonic writing* (czyli rozszerzone techniki śpiewu, jakie stosują np. Atlanta Poets Group czy Unamunos Quorum) i poezja soniczna / *sonic poetry*, czyli wielojęzyczny miks znaczeń przechodzących

³⁹ Zob. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*, red. H. Smith, R. Dean, Edinburgh 2009.

⁴⁰ *the influence of musical improvisation on poetry, connections between poetic and musical improvisation and collaborations involving improvisation between poets and musicians*. H. Smith, *The Contemporary Literature-Music Relationship...*, op. cit., s. 88.

³⁸ Zob. H. Smith, *The Contemporary Literature-Music Relationship...*, op. cit., s. 85.

między warstwą brzmieniową słów. Artyści tego nurtu często mieszają języki w celu osiągnięcia nowych brzmień języka, a nie znalezienia sensu, co jednak nie jest wykluczone, niekiedy tworzą międzynarodowy język fonetyczny (*international phonetic language*), jak na przykład Jaap Blonk⁴¹. Takie eksperymenty pozwalają artystom przekraczać granice kulturowe. Przykładem takich działań jest twórczość poetki-performerki Traci Morris, która w swoich pozostających na granicy mowy i śpiewu improwizacjach łączy elementy popkultury, *slam poetry*, *Nuyorican poets café* i klasycznej poezji amerykańskiej, tworząc muzyczno-literacką międzykulturową hybrydę⁴². Przy okazji tego typu działań artystycznych pojawia się jeszcze jeden, bardzo bliski autorce i wielce interesujący dla muzykologa, problem. Mianowicie zastosowanie komputera i przetworzeń w czasie rzeczywistym oraz algorytmów wspierających działania improwizatora, zarówno w warstwie tekstowej, jak i dźwiękowo-brzmieniowej. Doskonale widać tu, jak na sposób tworzenia i na związki muzyczno-literackie wpływają najnowsze technologie. Często ten typ poezji i działań scenicznych wspierają efekty wizualne – cienie, obrazy, obrazy z elementami tekstu, czasem projektowane na ciele poety-improwizatora (np. w działaniach Eugenio Tisselle czy Jörga Piringerera). W ten sposób można zauważyć, iż ten typ wykonawstwa sytuuje się bardzo blisko tego, co rozumiemy pod hasłem idei łączności sztuk.

Rozdział *Voice in Computer Music and Its Relationship to Place, Identity and Community* [*Głos w muzyce komputerowej i jego związek z miejscem, tożsamością i wspólnotą*; s. 114–137] to gratka dla muzykologa, kompozytora i muzyka wykonawcy. Hazel Smith skupia się tu nie tylko na zagadnieniu funkcjonowania głosu w muzyce komputerowej, ale także na powiązaniu głosu z tożsamością płciową i po części etniczną oraz wskazuje wkład kompozytorek w rozwój muzyki elektronicznej. Do stosowanych wcześniej teorii (m.in. ekologiczne podejście do podmiotu i jego relacji ze środowiskiem i przestrzeniami kulturowymi) dochodzą studia genderowe i teoria seksualności. Operacje komputerowe na głosie (m.in.: *sampling*, *processing*, synteza granularna, filtrowanie, *morfing*,

multiplikowanie, umieszczanie w różnych przestrzeniach) pozwalają na prezentację relacji głosu z otoczeniem i ukazaniu go jako elementu określającego tożsamość genderową i etniczną w kontekście przynależności do określonej grupy i miejsca⁴³. Komputerowa obróbka głosu umożliwia artystom przełamywanie i zmienianie jego tożsamości, a co za tym idzie utrudnia przyporządkowanie go do jakiejś konkretnej grupy etnicznej czy przestrzeni⁴⁴. Oprócz genderowych konotacji głosu autorka wskazuje także na głos rozumiany jako sposób wydobycia dźwięku, co łączy z kulturą. Wskazuje głos operowy, który w stereotypowym obiegu kojarzy się z białą kulturą wysoką, zaś głos skandowany czy krzyczany łączony jest z kulturą popularną, niekiedy z subkulturami młodzieżowymi, ale dzięki przeróbkom komputerowym można tak przekształcić materiał wyjściowy, że np. śpiew operowy straci swoją przynależność kulturową.

Przetwarzany komputerowo głos wchodzi w interakcje z otoczeniem, co pozwala artystom wyrazić głębsze, ogólnoludzkie treści. Jako jeden z przykładów takich działań przywołany został utwór *Gaijin* afroamerykańskiej artystki żyjącej w Japonii, Pameli Z, w którym obrazuje ona za pomocą przekształceń głosu kwestię krzyżowania się kultur i mentalności. Pokazuje także proces adaptacji do innej kultury, to, w jaki sposób tę kulturę przyswaja i włącza w obręb własnej tożsamości zbudowanej na styku różnych krzyżujących się obszarów kulturowych. W utworze tym Hazel Smith dostrzega również przecinanie się przestrzeni pamięci własnej i masowej, wolności i norm życia społecznego⁴⁵, a rodzenie się tożsamości widzi jako proces dziejący się w dziele, uwidaczniający się dopiero w jego relacji z odbiorcą⁴⁶.

W rozdziale piątym, *“The Rhythm of Living”: Song Talk, Postmodern Eclecticism and Theological Cosmopolitanism in the Work of Kurt Elling* [„Rytm życia”: *song talk*, *eklektyzm postmodernistyczny oraz kosmopolityzm teologiczny w twórczości Kurta Ellinga*; s. 138–162], Hazel Smith kontynuuje rozważania dotyczące improwizacji, różnych sposobów wydobycia dźwięku wokalnego i samego głosu. Refleksję

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 97.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 98.

⁴³ Zob. *ibidem*, s. 114.

⁴⁴ Zob. *ibidem*, s. 123.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 120.

⁴⁶ Zob. *ibidem*, s. 127.

swoją wzbogaca psychologią muzyki i studiami nad kosmopolityzmem. Autorka podkreśla, że w centrum jej rozważań znajduje się to, w jaki sposób Elling „eksploruje kontinuum pomiędzy mówieniem a śpiewaniem, słowami a dźwiękiem w złożonych literackich, muzycznych i kulturowych celach”⁴⁷ w ramach tzw. *song talk*.

W działalności Ellinga, podobnie jak w przypadku przywoływanych wcześniej artystów (np. Traci Morris), widzimy trochę postmodernistycznego eklektyzmu i ciągłe przepracowywanie zwyczajów społecznych i kulturowych związanych z jazzem i jego tradycją wykonawczą (śpiewem typowym dla różnych gatunków jazzowych i płci wykonawcy). Po raz kolejny Smith wskazuje na stereotypy rasowe i kulturowe związane ze śpiewem, które białoskóry Elling stara się przełamywać. Korzysta on bowiem z różnych sposobów śpiewania typowych dla czarnoskórego jazzu, hip-hopu, rapu czy białego śpiewu (scat, rant, rytmiczne mówienie, wokalizacje, słowa i muzyka improwizowane w czasie rzeczywistym, śpiew)⁴⁸. Zmiany sposobów śpiewania u Ellinga w jednym utworze niekiedy stanowią środek interpretacji protagonistów opowiadanej historii – głos/sposób operowania głosem łączony jest z konkretnym bohaterem. Istotne w jego twórczości, zdaniem Hazel Smith, jest to, że: „[s]trategie słowno-improwizujące wykorzystują soniczne połączenia między słowami, aby wygenerować nowe trajektorie semantyczne”⁴⁹. Takie eklektyczne podejście do technik wydobywania głosu łączy się u Ellinga z dość heterogenicznym stylem muzyczno-literackim. Prócz jazzu, widać w działalności twórczej tego artysty nawiązania do kultury beatu, poezji brzmieniowej, surrealizmu⁵⁰, a nawet do kultury hipsterów i klasycznej polifonii. W śpiewanych przez Ellinga tekstach pojawiają się rozważania teologiczne (łączenie religii z różnych stron świata) połączone z ideami filozoficznymi i nawiązania do dzieł literackich (szczególnie Becketta)⁵¹.

Warto zaznaczyć, że artysta sam pisze teksty i muzykę. Wiele też mówi o sobie⁵², stąd można bez problemu odszukać w jego wypowiedziach, co jest dlań ważne, a co najczęściej pokrywa się z tym, co wynika z analiz Hazel Smith. Zauważa ona, że tekstowe atelier Ellinga składa się z lirycznych piosenek, poezji eksperymentalnej i narracyjnej/epickiej, że opowiadając jakąś historię tworzy on własną niepowtarzalną brzmieniowość. Dla tego artysty muzyka bywa metaforą czasu, stąd też „[w] jego dziele historia jazzu staje się metaforą historii”⁵³. Natomiast „głos, słowa oraz muzyka łączą się, by powiązać idee na temat czasu, duchowości, muzyki i multikulturalizmu w dziełach, które rozciągają się od improwizacji do kompozycji, od mowy do śpiewu, od parodii do ekstremalnej wyrazowości”⁵⁴.

Rozdział ostatni, *Musico-Literary Miscegenation and Screen-Sound Synergies in Electronic Literature* [Muzyczno-literackie krzyżówki i synergia dźwięk-ekran w literaturze elektronicznej; s. 163–189], poświęcony został literaturze elektronicznej, w której, dzięki współczesnym możliwościom technologicznym, w sposób najdoskonalszy łączą się wszystkie dotychczas omawiane zagadnienia. Ten typ literatury opiera się na technologii cyfrowej i z góry zakłada, że dzieło nie będzie drukowane i zaistnieje tylko na ekranie, który będzie interaktywny z czytelnikiem. Możliwość dodawania do tekstu plików audio, video czy audio-video i odtwarzanie ich w dowolnym momencie, a także przeskakiwanie między partiami tekstu przez czytelnika nadaje takiej lekturze rys aleatoryczności i niepowtarzalności – każde bowiem odczytanie będzie inne. Hazel Smith zauważa, że literatura elektroniczna sama w sobie stanowi krzyżówkę, która jest znacznie głębsza niż zestawienia słów, obrazów i muzyki. Dzięki łączeniu różnych mediów i technologii możliwe staje się powiązanie idei z różnych kultur i swobodne łączenie ich w sposób, który wcześniej nie był literaturze ani mediom niezwiązanym z nowymi technologiami dostępny⁵⁵.

⁴⁷ *explores the continuum between talking and singing, words and sound, to complex literary, musical and cultural ends*. Ibidem, s. 138.

⁴⁸ Zob. ibidem, s. 140.

⁴⁹ *The verbal improvising strategies exploit the sonic connection between the words to generate new semantic trajectories*. Zob. ibidem, s. 150.

⁵⁰ Zob. ibidem, s. 142.

⁵¹ Zob. ibidem, s. 145.

⁵² Na przykład strona domowa artysty: <http://kurtelling.com> (dostęp 14.11.2017).

⁵³ *In his work, jazz history becomes a metaphor for history*. Ibidem, s. 158.

⁵⁴ *Voice, words and music combine to interconnect ideas about time, spiritually, music and multiculturalism, in works that range from improvisation to composition, talking to singing, parody to extreme expressivity*. Ibidem, s. 159.

⁵⁵ Zob. ibidem, s. 173.

Pliki audio włączane w obręb tekstów z zakresu literatury elektronicznej to zarówno muzyka, jak i głos mówiący czy odgłosy otoczenia – świata ludzkiego i przyrody (np. *Window (for John Cage)* Katherine Norman z 2012). Muzyka włączana do tekstu może być dobrze znana czytelnikowi, istnieć już od dłuższego czasu i wносить dodatkowe znaczenia do tekstu, może też ona być specjalnie skomponowana albo przypadkowa, wygenerowana przez komputer dzięki zastosowaniu odpowiednich algorytmów. Muzyka może pełnić różnorodne funkcje w tekście, które autorka odkrywa dzięki zastosowaniu różnorodnych perspektyw badawczych (np. studia genderowe, postkolonialne, kulturowe, itd.). W tekście Gilesa Perringa *Translation* (2011) połączenia muzyczno-literackie wiążą się z przekraczaniem granic kulturowych i narodowościowych, ale też łączą się ze świadomością, iż język związany jest z określoną kulturą. Autor eksperymentując z językiem, zmienia pojedyncze litery i tworzy w ten sposób własny język, zaś związek muzyki z tekstem prowadzi do powstania czegoś w rodzaju tłumaczenia z jednego medium na drugie w czasie lektury⁵⁶. Zasadniczo typ dźwięków włączonych w tekst zależy od koncepcji autora i potrzeb samego tekstu. Zazwyczaj zadaniem muzyki jest wzmocnienie przekazu tekstu lub jego dopełnianie. Jak podsumowuje Hazel Smith, literatura elektroniczna znakomicie ukazuje, że wymiany między sztukami i mediami „mogą stać się wymianami międzykulturowymi”⁵⁷.

Autorka zapomina nieco, że to, co dziś osiągają twórcy korzystający z nowych technologii, zrodziło się już w wyobraźni artystów żyjących dawno temu, którzy nie dysponowali dzisiejszą techniką, ale mieli już wyobrażenia o nowej literaturze. Można tu przywołać pomysły odsyłania w tekście literackim do konkretnego utworu muzycznego – dziś można wkleić link, a ponad 200 lat temu J.W. Goethe umieszczał w powieści nuty (np. *Wilhelm Meister Lehrjahre*). Pojawiały się również pomysły umieszczania w tekście literackim ilustracji albo reklamy, powstawał też nowy, brzmieniowy (dziś powiedzielibyśmy soniczny) język mający oddać chwilę emocjonalnie i dźwiękowo (np. *L'histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* Ch. Nodiera).

W podsumowującej rozważania autorki *Codzie* mamy powrót do założeń zaprezentowanych na początku książki, które stają się tu perspektywami badawczymi lub, jak pisze sama Smith, stanowią „pięć dróg myślenia o przyszłym rozwoju badań muzyczno-literackich”⁵⁸. Postuluje ona zatem, w nieco bardziej zwięzły sposób, by owe drogi wyglądały następująco: 1. stosowanie eklektycznego podejścia, które pozwala ująć badany przedmiot z wielu stron i perspektyw; 2. przesunięcie utworów CEIM do centrum zainteresowań badawczych; 3. analizowanie procesu twórczego jako dzieła; 4. zwrócenie większej uwagi na nowe technologie w relacjach muzyczno-literackich; 5. patrzenie na relacje muzyczno-literackie z szerszej humanistycznej perspektywy jako na symboliczne reprezentacje relacji i wymian między kulturami, zwłaszcza w tak niespokojnych i wzburzonych migracjami czasach⁵⁹. Autorka wyraża nadzieję, że badania muzyczno-literackie wkroczą na nowe tory, a „nowy początek, nieoczekiwane zwroty, rozgałęziające się drogi – a nawet też fałszywe początki lub ślepe zaułki – nieuchronnie stanowią będą ekscytującą przyszłość zarówno teorii, jak i praktyki na tym polu”⁶⁰.

Praca ta stanowi istotne poszerzenie pola badawczego w obrębie badań muzyczno-literackich. Hazel Smith pisze w taki sposób, że chce się słuchać, czytać i pracować nad omawianymi przez nią dziełami. Można stwierdzić, iż książka ta może być ciekawa dla wszystkich zainteresowanych współczesną humanistyką, relacjami literatury i muzyki, nowymi technologiami w sztuce słowa i dźwięku oraz wyzwaniem stawianymi przez nie, a także zagadnieniem procesu twórczego czy wymian międzykulturowych na gruncie sztuki. Praca jest wartościowa dla literaturoznawcy i muzykologa, ale też dla kompozytora, wykonawcy, performerera czy poety specjalizującego się w improwizacji – można bowiem dzięki niej poznać nowe pomysły badawcze i wykonawcze oraz lepiej zrozumieć sam proces twórczy, człowieka i dzieło, co jest dla szeroko rozumianej humanistyki kluczowe.

⁵⁶ Zob. ibidem, s. 175–177.

⁵⁷ can become cross-cultural exchanges. Ibidem, s. 186.

⁵⁸ five ways to think about the development of word and music studies in future. Ibidem, s. 192.

⁵⁹ Zob. ibidem, s. 190–192.

⁶⁰ new beginnings, unexpected turns, branching pathways – and even the false starts and dead ends – that inevitably constitute the exciting future of both theory and practice in this area. Ibidem, s. 192.