

**Ocena rozprawy doktorskiej pani mgr Mai Dębskiej
pt. „'Ein literarischer Sprachkomponist'. Musikalität im Schaffen von Gert Jonke.“**

Literatura i muzyka to dwa od zawsze ściśle ze sobą powiązane obszary artystycznej ekspresji, lutnia czy lira były już w starożytności atrybutem poety. „Do lutni” zwracał się Horacy, Kochanowski nie pisał, ale śpiewał właśnie „sobie a muzom”, a Klopstock wierzył, że germańskich wojowników zgrzewali do boju bardowie, wyposażani w lirę nazywaną przez niego ze staroceltycka „Telyn”. Zgodnie z tym toposem Karpiński nazywany był „śpiewakiem Justyny”, Goethe twierdził, że poezja wywodzi się z muzyki i ostatecznie zawsze do niej prowadzi, Rilke pisał *Sonety do Orfeusza*. Muzyczność literatury była rozpoznawalna ‘gołym’ uchem, dopóki poeci stosowali w swoich wierszach konwencjonalne zasady metrum, które przypominały o tym, że wiersz to nie tylko wypowiedź, która jest zajęciem jakiegoś stanowiska, przestrogą, upomnieniem kogoś czy też upomnieniem się o coś (np. o sprawiedliwość społeczną czy naszą umęczoną matkę Naturę), ale także pewną odwołującą się do pozadyskursywnych kategorii jakością słowno-dźwiękową, której korzenie wywodzą się ze sfery rytuału, religii czy wręcz magii. Zdominowana przez oświeceniową kategorię krytyki XX-wieczna teoria literatury i cała towarzysząca jej refleksja nad literaturą nie chciały o tym pamiętać, ponieważ w ten sposób przedmiot ich zainteresowania wydawał się wykraczać poza granice ich intelektualnej jurysdykcji, choć oczywiście zawsze publikowano prace na temat muzycznych powinowactw literatury, postrzegając te studia jako szczególny przypadek studiów komparatystycznych. Wystarczy wskazać na pracę Oskara Walzela z 1917 roku pod wielo mówiącym tytułem *Wechselseitige Erhellung der Künste* czy też bliższe naszej współczesności badania z zakresu tzw. Librettoforschung, które bardzo często zasadzają się na współistnieniu perspektywy literaturoznawczej i muzykologicznej, tak jak ma to np. miejsce w znakomitym studium Stefana Kunzego poświęconego operom Mozarta z roku 1984. Kiedy z takiego punktu widzenia przyjrano się listom Mozarta, okazało się, że za często banalnymi treściami kryją się struktury i zasady kompozycji wypracowane na gruncie muzyki. Oskar Seidlin wykazał to znakomicie na przykładzie jednego ze skatologicznych listów kompozytora adresowanych do jego augsburskiej kuzynki, który nazywał Bäsle, później tym samym listem zajął się Gerhard Sauder, który zauważył tu

wpisaną w tekst strukturę sonaty. (Por. G. Sauder, *Mozart, der Briefschreiber*, w: *Mozart. Ansichten. Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes im Wintersemester 1991/1992*, hg. von G. Sauder, St. Ingbert 1999, s. 53-78.) Realizowanymi na różnych płaszczyznach związkami między muzyką a tekstem zajmowało się wielu wybitnych germanistów, m. in. wiedeński historyk literatury Herbert Zeman. Pani Dębska korzysta ze zrozumiałych względów raczej z prac dotyczących muzycznych powinowactw współczesnych autorów, ale aby uzupełnić ten dyskurs, chciałbym odnotować dwie ważne publikacje. Pierwsza to praca Tomasza Małyszka pt. *Wassermaler und Hungerkünstler. Kunst als Ding und Körper in der Literatur* (Berlin 2010), która dotyczy dialogu literatury z innymi sztukami toczonego na przestrzeni ostatnich trzech wieków, w tym także muzyki. Druga to monografia Martina Brinkmanna, *Musik und Melancholie im Werk Heimto von Doderers* (Wien 2012). Zasługuje ona na szczególną uwagę, ponieważ dotyczy autora, który podobnie jak Jonke programowo odwoływał się do muzyki jako źródła inspiracji. Obu autorów łączy ponadto rozumienie twórczości jako specyficznej formy bytu – dla obu pisanie było obsesyjnym imperatywem, któremu należało podporządkować wszystkie inne sfery aktywności, a w efekcie prowadziło do znoszenia granic między życiem a dziełem. Formuła Doderera „*primum scribere, deinde vivere*” wydaje się wyrażać także stosunek Jonkego do własnej twórczości.

Perspektywa rozprawy pani Dębskiej nawiązuje do rozwijającego się intensywnie współczesnego nurtu badań literaturoznawczych, które poszerzając tradycyjne rozumienie przedmiotu badań, koncentrują na relacjach między różnymi medialnymi formami ekspresji, co od połowy lat 90tych XX wieku w języku niemieckim określa się jako *Intermedialitätsforschung* i oznacza w pierwszej kolejności otwarcie na sztuki wizualne i całą sferę wizualności, ale także na sferę muzyki. W ten sposób na początku XXI wieku stary topos mówiący o śpiewaniu poety nabrał nowego znaczenia i zyskał nowe metodologiczne uzasadnienie. Praca pani Dębskiej zaczyna się właśnie od takich teoretycznych ustaleń dotyczących muzyczności literatury, co jest z całą pewnością potrzebne do zmierzenia się z tak skomplikowanym problemem, ale wolałbym, aby te wszystkie teoriopoznawcze dywagacje, które muszą poprzedzać każdy poznawczy zamysł, były zawarte raczej w sposobie podejścia do problemu niż prezentowane *explicite* jako cała pierwsza część pracy. To dobrze świadczy o metodologicznej świadomości Autorki, ale przydatność omawianych tu teorematów weryfikuje ostatecznie interpretacyjna praktyka, która później podąża siłą rzeczy za logiką i prawidłowościami omawianego tekstu i nie musi się tak bardzo troszczyć o pojęciowe czy też typologiczne kwestie podejmowane na gruncie refleksji czysto teoretycznej. Taka konkluzja pozwala się zresztą wyprowadzić z rozważań pani Dębskiej, która z jednej strony odwołuje się do koncepcji „muzyczności dzieła

literackiego” sformułowanej przez Andrzeja Hejmeja (s. 23-25), ale z drugiej musi konstatować niedomagania jego rozumienia terminu stojącego w centrum także jej rozważań, bo okazuje się – jak można przeczytać na stronie 247 –, że „muzykalna literatura Jonkego wykracza daleko poza klasyfikacje Hejmeja.”

W drugim rozdziale swej dysertacji pani Dębska omawia z godną uwagi historyczno-literacką kompetencją zewnętrze okoliczności i uwarunkowania twórczości Jonkego, przywołując dokonania powojennej awangardy austriackiej: te, które urodziły się w ramach mało dziś znanej Grupy Wiedeńskiej, ale również te, które dziś zdominowały dyskusję wokół powojennej literackiej sceny nad Dunajem, czyli Elfriede Jelinek i Thomasa Bernharda. Pozwala to oczywiście lepiej zrozumieć specyficznie austriacki kontekst omawianego pisarza, ale zaryzykowałbym tezę, że Autorka w jakimś sensie uwewnętrzniała ten kontekst (co nie jest zarzutem), kładąc czytelnikowi na kolejnych prawie pięćdziesięciu stronach śledzić polityczną muzykalność tekstów Jelinek, napędzane krytyczną refleksją językową poetyckie eksperymenty Ernsta Jandla czy intencje i intelektualne podłoże „wizualnej muzyki” Gerharda Rühma. Te rozważania to swoiste przygotowanie gruntu dla późniejszych analiz, ale czytając ten rozdział trudno oprzeć się wrażeniu, że jest to swego rodzaju barokowy zawijas czy ozdobnik (Schnörkel), który owszem: zajmuje i intryguje, ale w ten sposób Autorka wcale nie prowadzi nas do celu najkrótszym szlakiem, ale każe nam podążać do niego okrężnymi drogami. W tej procedurze nie ma pruskiej dyscypliny, a można by się tu wręcz doszukać austriackiego ‘Fortwursteln’, które w intelektualnym czy artystycznym wydaniu przyjmowało różną postać. U Abrahama a Sancta Clara była to samorodna dygresyjność, u Stiftera długi epicki oddech w niekończących się opisach krajobrazu, w felietonach Daniela Spitzera swobodna narracja napędzana językową inwencją autora, u Doderera koncepcja „okrężnej drogi” („Umweg”), u Bernharda powtarzane jak mantra nienawistne monologi pozbawione w dodatku kropek i przecinków, a u Jonkego tasiemcowe złożenia słów które podobnie jak barokowe eksperymenty na języku rozsadzają reguły komunikatywności, aby epatować odbiorcę oryginalnością, ekstrawagancją i wyszukaniem.

W następujących potem czterech kolejnych rozdziałach pracy pani Maia Dębska analizuje różne formy muzyczności manifestujące się w utworach Gerta Jonkego. Rozdział trzeci mówi o przedstawieniach postaci kompozytorów, rozdział czwarty o muzycznej organizacji jego języka, rozdział piąty o odtwarzaniu struktur muzycznych w materii słowa, a rozdział szósty o kreowanych przez pisarza przestrzeniach dźwiękowych. Zadanie, które postawiła sobie Autorka, wydawać by się mogło na pierwszy rzut oka mało atrakcyjne, ponieważ muzyczne zainteresowania pisarza i muzyczność jego utworów są powszechnie znane, on sam zresztą

często o tym mówił, a jego twórczość była już wcześniej analizowana w takiej właśnie perspektywie. Zasadniczy problem, z którym pani Dębska musiała się zmierzyć, to usystematyzowanie i uporządkowanie tego dyskursu, wytyczenie parametrów określających jego pole, a następnie zagospodarowanie tej przestrzeni zgodnie z przyjętą metodologią, ale też zgodnie z własną literacką i muzyczną wrażliwością oraz interpretacyjną inwencją. To zadanie bardzo trudne, wymagające kompetencji, które rzadko spotyka się na tym etapie akademickiego rozwoju. W moim przekonaniu Autorka poradziła sobie z tym wyzwaniem bardzo dobrze, prezentując pełną znajomość kontekstów i uwarunkowań omawianej twórczości, konfrontując ze sobą różne jej odczytania, formułując samodzielne diagnozy oraz wytyczając swój własny badawczy trop. Wolałbym wprawdzie, aby ten trop został wyznaczony na początku pracy, np. w podrozdziale poświęconym stanowi badań dotyczących muzyki w dziele omawianego pisarza, ale taki prostopadlinowy zabieg kłóciłby się zapewne z barokowo-zawiłym duchem, którym naznaczone są zwłaszcza wprowadzające rozdziały dysertacji. Jej główny poznawczy walor polega na wpisaniu twórczości Jonkego w szeroki europejski dyskurs postmodernistyczny, co pozwala dowartościować tę twórczość i może przyczynić się do wypromowania jej także poza granicami Austrii – ze względu na język dotyczy to oczywiście głównie Niemiec.

Śledząc językowe eksperymenty generowane piórem pisarza, pani Dębska dociera do bardzo głębokich poziomów muzyczności. Wychodząc od warstwy przedstawień, śledzi np. przebiegający na wielu płaszczyznach proces desemantyzacji tekstu. Groteskowo przerysowane postacie żyjące w dziwnym świecie nie pozwalają się odczytać jako zapis rzeczywistych doświadczeń czy relacji – tekst nie jest dyskursem ze światem, ale raczej pytaniem o jego status zawierający się między trwaniem a pustką, między pozorem formy a zasadą entropii, co pozwala zauważyć kryjące się za sferą narracji pytania dotyczące problemów, z którymi zmagają się filozofia muzyki. Inny rodzaj desemantyzacji dochodzi zdaniem pani Dębskiej do skutku poprzez częste skupiane uwagi na samym języku, co pozwala odkrywać jego kreatywne czy wręcz konstruktywistyczne aspekty, które podobnie jak w przypadku muzyki mogą funkcjonować bez odniesień do świata zewnętrznego. Kolejny, trzeci poziom desemantyzacji polega na często podejmowanej przez Jonkego refleksji nad wieloznacznością i materialnością znaku językowego, nad istotą relacji między ‘znaczonym’ i ‘znaczącym’, co Autorka odczytuje z jednej strony w kontekście dekonstruktywistycznych pomysłów Jacques’a Derridy, a z drugiej wpisuje w tradycję niemieckiego romantyzmu rozumiejącego poezję jako autoreferencyjną formę ekspresji analogiczną do muzyki. Austriacki pisarz dekonstruuje znaczeniowe pola słów i wypowiedzi, przesuwając i odkształcając ich znaczenia, aby kreować nowe przestrzenie sensu, alternatywne wobec funkcjonalnych komunikacyjnych praktyk dnia codziennego. Pisząc o tym pani

Dębska przywołuje intelektualne i literackie doświadczenia futuryzmu, postawangardy i postukturalizmu, ale koniec końców zmierza do ukazania społeczno-krytycznego potencjału analizowanych tekstów, co jest ze wszech miar uprawnione, ale w moim przekonaniu wyprowadzone bardziej z myślowych akademickich nawyków niż z badanej materii. Jonke był przede wszystkim poetą, jak zresztą można dowiedzieć się z pamiątkowej tablicy umieszczonej na budynku przy wiedeńskiej Stuckgasse 8, gdzie miał swoje atelier, a gdzieś daleko potem postukturalistą, dekonstruktywistą czy też krytykiem austriackiej współczesności, jak powszechnie postrzegani są np. Thomas Bernhard czy Elfriede Jelinek. To oczywiste, że praca akademicka powinna sytuować pisarza w jakimś dyskursie intelektualnym i w jakiejś literackiej tradycji, ale większe wrażenie zrobiły na mnie samodzielne i wnikliwe interpretacje pani Dębskiej budowane wokół poetyckich tekstów Austriaka niż tropienie ich myślowych kontekstów, których wielość miejscami przytłacza niezwykłość i oryginalność tych pierwszych. Autorka pracy zdaje sobie z tego sprawę, ale często szuka intelektualnych autorytetów, aby podierać nimi swoje wywody. Nie trzeba wytaczać armat Szkoły Frankfurckiej, aby opisać mechanizmy funkcjonowania kultury popularnej (s. 99), które w naszym coraz bardziej zmediatyzowanym świecie tworzą sieci uwikłań i uzależnień, wobec których operetka wydaje się być wytworem równie niewinnym co nieszkodliwym. Zresztą deprecjonująca ocena teatru muzycznego, zarówno ta pojawiająca się u teoretyków Szkoły Frankfurckiej, jak i ta formułowana przez bohaterów Jonkego, nie może być odczytywana jako „der Weisheit letzter Schluss”. To specyficzne medium też musi być postrzegane i interpretowane w szerszym kontekście historycznych, społecznych i kulturowych odniesień, tak jak uczynił to np. Moritz Csáky w pracy pt. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* (Wien 1996). Miarą oceny dzieła sztuki nie może być tylko jego krytyczny potencjał i trafność czy wręcz ‘słuszność’ zawartych w nim intelektualnych treści. Teksty Jonkego oddziałują do dziś z taką samą sugestywnością nie za sprawą swych społeczno-krytycznych walorów, ale ze względu na swoją jedyną w swoim rodzaju artystyczną substancję i subiektywną prawdę. Jonke był bowiem kimś więcej niż autorem zmagającym się z ułomnościami i niesprawiedliwościami świata. Był poetą.

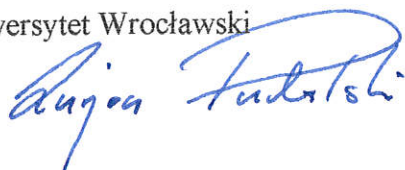
Praca pani Mai Dębskiej nas do tej prawdy przybliżyła. To monografia, która wprowadza w oryginalny, ale też bardzo trudny do dyskursywnego ujęcia świat literackich poszukiwań inspirowanych sferą dźwięku i próbujących wręcz obsesyjnie przerzucać mosty między słowem a muzyką. Ten ‘markowy’ wymiar jego pisarstwa został tu systematycznie uporządkowany i wpisany w ramy współczesnych dyskursów literackich i filozoficznych. Z kart rozprawy wyłania się nie tyle obraz literata kontestującego własne tradycje oraz polityczne i społeczne realia panujące nad Dunajem, choć ten wątek jest tu obecny, ale właśnie portret uniwersalnego artysty

poszukującego własnego języka, który przekraczając granice słownej ekspresji wraca w gruncie rzeczy do starego toposu poety jako śpiewaka. Ten trop w rozważaniach pani Dębskiej zasługuje na szczególne podkreślenie i uznanie. Biorąc pod uwagę także ich nowoczesną metodologię, myślową samodzielność, szeroki horyzont intelektualny oraz – co wcale nie jest mniej ważne – wysoką kulturę słowa sprzężoną z muzyczną wrażliwością, konkluzja niniejszej recenzji jest oczywista: Rozprawa pani mgr Mai Dębskiej pt. „'Ein literarischer Sprachkomponist'. Musikalität im Schaffen von Gert Jonke” spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i w związku z tym wnioskuję o dopuszczenie Autorki do kolejnych etapów przewodu doktorskiego.

Wrocław, 12. 11. 2022

Prof. dr hab. Lucjan Puchalski

Uniwersytet Wrocławski

A handwritten signature in blue ink, reading "Lucjan Puchalski". The signature is written in a cursive, flowing style with a large, sweeping initial 'L'.