

12

STRUKTURALIZM A MUZYKOLOGIA (POLSKA).

KILKA UWAG O *DIE LORELEI* II FRANZA LISZTA W ŚWIETLE ANALIZY NARRATOLOGICZNEJ

/Małgorzata Gamrat/

12.1 STRUKTURALIZM I NARRATOLOGIA

Ze strukturalizmu lat 60. XX wieku i jego różnorodnych mutacji, obejmujących swym działaniem nie tylko literaturę czy antropologię, ale i filozofię, wyłoniła się we Francji narratologia, określana niekiedy jako specyfika francuska i „szczytowy moment w rozwoju powojennego strukturalizmu [...] [oraz – M.G.] apogeum tendencji naukowych w literaturo-znawstwie” [Burzyńska, Markowski 2007: 290], której swoistym manifestem był ósmy numer „Communications” z 1966 roku zatytułowany *L’analyse structurale du récit*. W owym przełomowym dla strukturalizmu numerze „Communications” swoje teksty zamieścili wybitni specjaliści m.in. literaturoznawcy i teoretycy filmu, tacy jak: Roland Barthes, Umberto Eco, Gérard Genette, Algirdas J. Greimas, Tzvetan Todorov czy Christian Metz [por. Meister 2013].

Sam termin „narratologia” został wprowadzony w 1969 roku w słynnej *Grammaire du Décaméron* Tzvetana Todorova i utrwalony przez Gérarda Genette’a w jego *Figures III* z 1972 roku [por. Mathieu-Colas 1986: 91–92]. Narratologia zasadniczo skupia się na badaniu zależności, technik i struktur rządzących opowiadaniem fabuły, jego teorią (franc. *théorie du récit*). Jednakże jej określenia i podawane przez poszczególnych badaczy zakresy badań są niesłychanie rozległe; z tego względu trudno o spójną definicję, która opisałaby to zjawisko zwięźle i precyzyjnie, choć z założenia ów neologizm miał nawiązywać do nazewnictwa nauk przyrodniczych, których obszar i sposób badań są dość jasno sprecyzowane [por. Herman 2005: 19; Meister 2013].

Jedno z głównych założeń narratologii opiera się na przekonaniu o możliwości wyróżnienia stałych elementów występujących w literaturze (nadrzędnych kategorii znaczeniowych), które są każdorazowo dobierane i kształtowane w indywidualny sposób przez konkretnych twórców. Wzorem dla tych poszukiwań stały się badania, bardzo popularnego we Francji rosyjskiego formalisty, Władimira Proppa nad bajką rosyjską [zob. tenże *Morfologia bajki* 1928], wskazujące na istnienie 31 morfemów, z których można zbudować dowolną bajkę, a w konsekwencji fabułę, której sens zależy od uporządkowania morfemów i relacji między nimi, zaś postacie ważne są o tyle, o ile spełniają określoną funkcję. Do podobnych wniosków doszedł także Claude Lévi-Strauss w swoich badaniach nad mitem i badaniami tekstów Starożytnych (szczególnie Arystotelesa).

Narratolodzy, którzy w latach 70. i 80. minionego stulecia starali się maksymalnie sformalizować i opisać dany korpus tekstów, znaleźli inspiracje terminologiczne w logice i semiotyce. Chodzi tu między innymi o Rolanda Barthesa, Gérarda Genette’a, Algirdasa Juliena Greimasa, Tzvetana Todorova, Umberto Eco i Geralda Prince’a [por. Burzyńska, Markowski 2007: 290]. Najbardziej abstrakcyjny (semiotyczny) model refleksji nad dziełem literackim, jak podkreśla niemiecki znawca

narratologii Jan Christoph Meister, zaproponował Greimas w 1966 roku. Oparłszy się na strukturalnej analizie mitu Lévi-Straussa, zaproponował próbę uchwycenia elementarnej struktury znaczeń (*significations*) przy pomocy tzw. „kwadratu semiotycznego”, który miał reprezentować układ znaczeń w każdym możliwym systemie. Wyróżnił on „głębką¹ strukturę dzieła”, która stała się jednym z ważniejszych obiektów badań narratologicznych. W tym samym czasie Roland Barthes zaproponował funkcyjną systematykę „zdarzeń narracyjnych”, z których wyróżnił podstawowe zdarzenia, które muszą wystąpić w opowiadaniu, aby fabuła była spójna (tzw. *kernels/* jądro, trzon). Z kolei Tzvetan Todorov w 1969 roku rozważał stworzenie składni narracyjnej (gramatyki), zawierającej w sobie uniwersalne prawa narracji, które Meister określa jako: „sequence of events represented in a given fictional world”² [Meister 2013].

Wspomniana już „głęboka struktura opowiadania” stanowi efekt poszukiwań tego, w jaki sposób skonstruowana jest fabuła i z jakich podstawowych elementów się składa, czyli wydarzenia, postaci, narrator, autor (*l’action, le personnage, le narrateur, l’auteur*), a także relacji zachodzących między nimi. Natomiast ich kolejność stanowi o sensie zawartym w fabule. Należy podkreślić, że narrator i autor nie są tą samą postacią: narrator opowiada historię, to rola grana i wymyślona przez autora, który ją pisze, jak zaznacza francuski badacz Vincent Jouve. Nie można też zapomnieć o odbiorcy dzieła, który wedle narratologów zdaje się być wpisany w fabułę [Jouve 1992: 18–21]. Przy takim oglądzie dzieła ważne są również takie parametry jak styl oraz jego wpływ na fabułę i zachodzące w niej wydarzenia czy relacje między postaciami.

Tak w kilku zdaniach wyglądały początki francuskiej narratologii. W tym miejscu można również krótko wskazać najważniejsze tendencje dzisiejszej narratologii (lub post-narratologii, jak ją nazywa Meister), już nie tylko francuskiej. W wydanej w 2007 roku *Tension narrative* Raphaël Baroni podjął próbę redefinicji schematów narracyjnych, intrygi i opowiadania. Według tego badacza sekwencja narracyjna (*la séquence narrative*) opiera się na przemienności zawiązania akcji (wywołującym u czytelnika niepewność), opóźnieniu akcji (element napięcia narracyjnego) i rozwiązaniu. Ten układ sekwencji narracyjnych pozwala wskazać dwa alternatywne typy intrygi – opartej na kontynuacji wcześniejszych wydarzeń lub na wzbudzającym ciekawość zdarzeniu [por. Baroni 2007: 110–152]. W takim ujęciu, jak podkreśla Emilie Simonnet, intryga nie jest już tylko logiką akcji, stanowi ona również narzędzie tekstualne i funkcyjne, które wywiera efekt emocjonalny na odbiorcy, może niekiedy prowadzić wręcz do swoistego *katharsis* (por. Simonnet, b.d.). Jak zaznacza francuska badaczka, dzięki takiej redefinicji intrygi możliwe staje się wytyczenie „des liens entre narratologie thématique (Bremond, Larivaille, etc.) et narratologie modale (Genette) en insistant sur la nécessaire interdépendance entre histoire (fabula) et discours (sujet)”³ [Ibidem].

Narratologia nieustająco ewoluuje i wchodzi w interakcje z innymi naukami i metodami prowadzenia badań. Spośród jej licznych odgałęzień warto przywołać dwa, które silnie zaznaczyły swoją obecność w szeroko rozumianych naukach humanistycznych przełomu XX i XXI wieku i do dziś mają wielu zwolenników (przeciwników także). Pierwszą z nich jest narratologia kognitywna

¹ W muzykologii polskiej „głęboka struktura” bywa niekiedy tłumaczona jako „struktura niska” [por. Pawłowska 2009].

² „sekwencję zdarzeń reprezentowanych w danym fikcyjnym świecie”.

³ „połączeń między narratologią tematyczną (Bremond, Larivaille, etc.) i modalną (Genette), naciskając na konieczność wzajemnej zależności historii (fabuły) i dyskursu (tematu)”.

spopularyzowana w pracach między innymi Davida Hermana (*Narratology as a Cognitive Science* 2000 oraz *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* 2002). Wielka popularność tego kierunku narratologii według Meistera wynika z tego, iż skupia się on na ludzkich zdolnościach intelektualnego i emocjonalnego procesu narracji i poniekąd stara się procesy te stymulować [por. Meister 2003: 56–58]. Drugi kierunek to badania intermedialne w rozumieniu: narracja w różnych mediach, zajmujące się narracją poza tradycyjnie rozumianym tekstem literackim. W tym obszarze badawczym zawiera się między innymi: film (David Bordwell, Edward Branigan, Sabine Schlickers), muzyka (Lawrence Kramer, Werner Wolf, Márta Grabócz, Eero Tarasti), sztuki wizualne (Mieke Bal, Marie-Laure Ryan), gry komputerowe (Marie-Laure Ryan), a także ludowa (i nie tylko) kultura oralna (spojrzenie antropologiczne). Tą ostatnią zajmuje się intensywnie Monika Fludernik, która prezentuje ją we własnej koncepcji narratologii naturalnej [por. Meister 2013].

12.2 NARRATOLOGIA I MUZYKA

Z narratologii ukierunkowanej literaturoznawczo, wyłoniła się na początku lat 80. XX wieku narratologia muzyczna. Podobnie jak Lévi-Strauss czy Propp, narratolodzy muzyczni szukają ogólnych praw rządzących muzyką, jej uniwersalnego języka złożonego z systemu morfemów, czyli gatunków niosących za sobą określone kulturowo znaczenia (np. marsz, tańce ludowe i narodowe, pieśni i melodie związane z określonymi grupami społecznymi/etnicznymi, a niekiedy nawet skale muzyczne, itp.). Owe poszukiwania „modelu wytwarzania tekstów narracyjnych” [Burzyńska, Markowski 2007: 289] w muzyce zostały silnie naznaczone przez założenia Greimasa, który stał się „mistrzem” kręgu narratologów muzycznych, którzy często byli słuchaczami jego wykładów, jak na przykład Eero Tarasti.

Kierunek ten wywodzi się głównie z Francji, choć nie można pominąć badań muzykologów anglo-amerykańskich, takich jak: Charles Rosen (np. *The Classical Style*), Leonard Ratner czy formalistów rosyjskich, m.in. Boris Asafiev czy Vladimir Karbusický [por. Grabócz 2009: 13–14], których prace składają się na patchworkowy obraz narratologii muzycznej.

Za „przełom narratologiczny” w muzykologii uważa się prace Eero Tarastiego, który zaprezentował swoją teorię w książce *Theory of Musical Semotics* (1994) na przykładzie m.in. analizy bliskich polskiemu czytelnikowi utworów Fryderyka Chopina *Poloneza-Fantazji op. 61* i *Ballady g-moll op. 23*. Jak zauważa Małgorzata Pawłowska „Tarasti wykorzystuje i rozwija w swych badaniach narratologicznych przede wszystkim pojęcia i idee Greimasa – kwadrat semiotyczny, izotopie, kategorie modalne, aktanci. Te wszystkie jednostki narracyjne według Tarastiego mogą być – i są – obecne w muzyce. Według niego programy narracyjne możemy odczytywać z samej struktury muzycznej, bez odniesienia literackiego. [...] narracyjność może objawiać się poprzez powierzchniowe struktury komunikacji (jak topiki, figury retoryczne) oraz poprzez głębokie struktury znaczenia” [Pawłowska 2009: 5]. Według Tarastiego muzyka sugeruje opowiadanie, gdyż rozgrywa się w czasie i transformuje jedne motywy w drugie, jest więc sztuką narracyjną (*narratifart*) [Tarasti 1994: 287].

Márta Grabócz to kolejna bardzo ważna postać narratologii muzycznej. W wydanej w 2009 roku książce *Musique, narrativité, signification* badaczka w niezwykle przejrzyście sposób nakreśliła dzieje narratologii muzycznej i jej poszukiwań narzędzi, pozwalających wskazać znaczenie (*significa-*

tion) w muzyce. Swą opowieść zaczyna od pierwszych idei i spotkań młodych muzykologów (m.in. kongresy International Congress on Musical Signification⁴ zainicjowane przez Daniela Charlesa i Eero Tarastiego), którzy w późniejszym czasie znacząco wpłynęli na postrzeganie muzyki. Książka ta jest swoistym kompendium i wykładnią klasycznej narratologii muzycznej, co Grabócz jeszcze raz wyraźnie wyartykułowała dwa lata po jej wydaniu w tekście *Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX^e-XX^e siècles)* [por. Grabócz 2011: 2].

Kreśląc panoramę badań prowadzonych przez najważniejszych badaczy „nowego paradygmatu”, jak ich określa Grabócz, pośród pionierów wymienia m.in.: Charlesa Rosena, Jeana-Jacquesa Nattieza, Gino Stefaniego, Eero Tarastiego oraz Josepha Kermana. Trudno nie zgodzić się z wielkim znaczeniem prac cytowanych muzykologów i tego, że dzięki nim muzykologia podjęła na nowo rozważania na temat „znaczącego” (*signifiant*) i „znaczonego” (*signifié*) w muzyce. Obecnie rzesze muzykologów, zainspirowanych teoriami narratologicznymi, nadal poszukują nowych metod „capable de décrire le processus dynamique complexe qu'est la forme musicale”⁵ [Grabócz 2009: 21].

Podobnie jak w samym strukturalizmie czy narratologii, tak i tu trudno wskazać jeden dominujący model analityczny czy sposób podejścia do muzyki, kiedy mimo upływu wielu lat dziś jeszcze terminologia nie jest spójna, co podkreśla sama Grabócz [por. Grabócz 2009: 22] i co znakomicie ilustruje dołączony do tekstu słowniczek, w którym znajdujemy dziewięć, najważniejszych zdaniem Autorki, definicji narratologii pozostających w asocjacji z różnymi dziedzinami humanistyki [Grabócz 2009: 47–51]. Inny z kolei problem terminologiczny wynika ze stosowania wielu pojęć na określenie tego samego, czego znakomitym przykładem jest sposób opisu relacji między formułami muzycznymi a ich znaczeniem symbolicznym w danej kulturze. I tak formalisci określają je mianem „intonacji” (Boris Asafiev, Jaroslav Jiránek, József Ujfaluassy, Vladimír Karbusický), muzykolodzy amerykańscy i anglosaksońscy używają terminu „topika”, Kofi Agawu pisze o 27 toposach⁶, natomiast narratolodzy wywodzący swe założenia z nauk Greimasa stosują określenia „sèmes”, „classèmes” oraz „isotopies” [Grabócz 2009: 42].

Grabócz prezentuje również własne poszukiwania przejawów narracyjności w muzyce [Grabócz 2009: 59], pośród których wyróżnia trzy typy programu narracyjnego: program narracyjny zewnętrzny (*le programme narratif extérieur*), program narracyjny wewnętrzny (*le programme narratif intérieur/intériorisé*) oraz program narracyjny struktury głębokiej (*le programme narratif de la structure profonde*), które można skrótowo przedstawić w następujący sposób:

1. program narracyjny zewnętrzny, czyli relacje zachodzące między strukturą muzyczną a programem pozamuzycznym, które charakteryzują się dominacją programu; układ ten występuje dość często w muzyce baroku i przejawia się stosowaniem gatunków muzycznych odpowiadających pro-

⁴ Kongresy te trwające niemal tydzień odbywają się co dwa-trzy lata (od 1986 roku) w różnych miejscach globu (np. kongres w 2013 roku w Brukseli i Louvain-la-Neuve zgromadził ponad 150 osób). Należą do najbardziej prestiżowych wydarzeń muzykologicznych. Dzięki tym spotkaniom i wymienianym na nich poglądom, spojrzeniom badawczym i doświadczeniom poszczególnych muzykologów narratologia muzyczna nieustająco się rozwija.

⁵ „zdolnych opisać złożony, dynamiczny proces, jakim jest forma muzyczna”.

⁶ Należą do nich: *alla breve*, *alla zoppa*, *amoroso*, *aria*, *bourrée*, styl *brillant*, *cadenza*, *sensible*, fanfara, fantazja, uwertura francuska, gawot, muzyka myśliwska, styl wysoki, arpeggia mainhemskie, marsz, menuet, *musette*, *ombra*, *opera buffa*, *pastorale*, recytatyw, sarabanda, motywy westchnień, *cantabile*, *Sturm und Drang*, muzyka turecka [Agawu 1991: 30].

gramowi i łączonych wedle przyjętych kodów z określoną sytuacją pozamuzyczną (np. fuga w momencie ucieczki/ wł. *fuga* – ucieczka) [por. Grabócz 2009: 68–69];

2. program narracyjny wewnętrzny, czyli relacja, w której elementy narracji pozamuzycznej, najczęściej sygnalizowane poprzez tytuł, są zintegrowane z dość klasyczną strukturą muzyczną (najczęściej wariacje lub forma sonatowa, niekiedy ta ostatnia połączona z cyklem), czego liczne przykłady odnajdujemy w muzyce XIX wieku, w których ważną rolę odgrywa opozycja binarna (*opposition binaire*). W utworach z wewnętrznym programem narracyjnym mamy do czynienia najczęściej z czteroczęściowym schematem narracyjnym: upadek (zejście do piekieł), poczucie beznadziei i smutku, opozycja wyrazowa (w stronę euforii), rozwiązanie. Według Autorki doskonale przykłady tego typu programu odnajdujemy w dziełach Franza Liszta (*Vallée d'Obermann, Sonata h-moll*), Roberta Schumanna (*Fantazja C-dur op. 17*) i Fryderyka Chopina (*Polonez-Fantazja op. 61*) [por. Grabócz 2009: 70–73];

3. program narracyjny struktury głębokiej, czyli relacja oparta na opozycji topiki, na przykład marsz – pastorał, co dotyczy głównie muzyki instrumentalnej okresu klasycyzmu napisanej w formie sonatowej. Rządzi się ona bowiem regułami korespondującymi z zasadami gramatyki narracyjnej (*grammaire narrative*) Greimasa [por. Grabócz 2009: 74–75].

Współczesna narratologia muzyczna, podobnie jak narratologia ogólna, skłania się niekiedy w stronę nauk kognitywnych, szczególnie zaś w kierunku badania ludzkiej zdolności łączenia faktów ze sobą, a co za tym idzie odtwarzania narracji, czym zajmuje się na przykład Jean-Jacques Nattiez. Pisze on między innymi:

Lorsque nous mettons en branle une conduite narrative pour établir un lien entre les objets d'une chaîne linéaire, notamment non-linguistiques, [...] nous construisons la psychologie cognitive et la neurobiologie de la musique se sont plus récemment penchées sur la capacité des auditeurs de musique à narrativiser la musique⁷ [Nattiez 2012: 2].

W tym kontekście niezwykle ważna zdaje się „sytuacja narracyjnego słuchania” (*situation d'écoute narrative*), w której do słuchacz łączy elementy między sobą, tworząc rodzaj intrygi, która pozwala zespolić ze sobą poszczególne elementy dzieła. Jak dowodzi Nattiez, każde dzieło składa się bowiem z pewnej liczby zdarzeń muzycznych, które pozostają względem siebie w zależnościach hierarchicznych, zaś sam dyskurs muzyczny podlega upływowi czasu [Nattiez 2012: 3].

Odwołania do teorii opowiadania (*théories du récit*) i funkcji narracyjnych (*fonctions narratives*) Paula Ricœur'a oraz ich zastosowania w narratologii muzycznej to kolejna propozycja narratologów muzycznych. Według Márty Grabócz sukcesja syntagmatyczna w dziele muzycznym związana jest ze zmianami ekspresywnymi i zmianami gatunków muzycznych w obrębie jednej części (np. marsz przechodzi w *lamentoso* itp.), które poddawane są transformacjom i składają się na logiczną sukcesję w czasie, najlepiej zaś, aby w całości dzieła istniała nadrzędna idea łącząca wszystkie części (może to być np. tytuł) [por. Grabócz 2009: 95–99]. Michael Toolan zauważa nawet, iż „la

⁷ „Kiedy wprawiamy w ruch przewód narracyjny, żeby stworzyć połączenie między obiektami jakiegoś łańcucha linearnego, szczególnie nie-lingwistycznego, [...] budujemy psychologię kognitywną i neurobiologię muzyki; są one obecnie najbardziej nachylone w stronę zdolności słuchaczy do »narratywizowania« muzyki”.

musique n'est pas moins intrinsèquement séquentielle que la littérature"⁸ [Toolan 2012 : 2]. Badacz ten powołuje się na doświadczenia zarówno słuchaczy, jak i wykonawców, którzy odczuwają, że poszczególne elementy dzieła przechodzą jedne w drugie, tworząc coś w rodzaju narracji; wyczuwają oni, iż pewne fragmenty przekazują coś ważnego, a inne są tylko łącznikami [Toolan 2012: 2]. Owe odczucia wynikają najczęściej ze stosowania przez kompozytorów podstawowych założeń warsztatowych tzw. klasycznej kompozycji (XVII–XIX wiek), które nakazują hierarchizację elementów, a ta z kolei pozwala kierować uwagą słuchacza. Nuty i motywy, podobnie jak litery i słowa człowiek stara się łączyć w większe struktury i nadać im sens, w pewien sposób aktywnie uczestniczy w (od) tworzeniu dzieła. Niemniej owe narracje muzyczne stanowią znaczny problem, kiedy próbujemy się do nich zbliżyć. O czymże miałyby traktować owo muzyczne opowiadanie? Muzykolodzy spierają się o to od lat, nawet między narratologami istnieje wiele różnic dotyczących interpretacji. Wydaje się, iż większość z nich jest zgodna, że muzyka opowiada na swój, mało precyzyjny sposób, sugeruje opowieść, choć nie zdradza jej treści (chyba, iż posiada nadany przez kompozytora program). Owa sugestia narracji wynika z zachodzących w czasie przeobrażeń, podkreślania czy powtarzania pewnych fragmentów, fraz, motywów etc. Ciekawe założenie przedstawia Michael Toolan, który twierdzi, że choć muzyce brakuje ludzkich protagonistów czy antagonistów, można w niej odnaleźć ich analogie – głos śpiewający, tekst bądź instrument solowy [por. Toolan 2012: 6]. Owe narracyjne możliwości muzyki zdecydowanej krytyce poddaje Jean-Jacques Nattiez, twierdząc, iż opowiadanie rodzi się jedynie w głowie muzykologa, co z kolei świadczy o „la capacité des êtres humains à inventer des fictions témoignant d'un degré plus ou moins grand de fabulation"⁹ [Nattiez 2012: 12].

12.3 NARRATOLOGIA MUZYCZNA W POLSCE

Narratologia stanowi w Polsce jeden z elementów studiów nad dziełem muzycznym (szczególnie nad jego analizą i interpretacją), z jej założeniami można zapoznać się podczas zajęć ze współczesnej analizy muzycznej, metodologii oraz z teorii muzyki. Nie jest ona rozwijana w szczególnie sposób w trakcie oddzielnych zajęć, ukazuje się ją jako jedną z wielu możliwych dróg. W kilku ośrodkach akademickich można usłyszeć nieco więcej na temat narratologii muzycznej, ponieważ pracującym tam wykładowcom bliskie są jej założenia. Warto wspomnieć o dwóch miejscach, w których idee te trafiły na bardzo podatny grunt – poznański „Krań Tarastiego” związany z czasopiśmie „Res Facta Nova” i Katedrą Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz Wydział Teorii Muzyki krakowskiej Akademii Muzycznej.

Michał Bristiger napisał w 2007 roku, że od numeru 10(19) „Res Facta Nova” myśl Eero Tarastiego i kierunek, który nadał on współczesnej muzykologii stanowiącą będącą stałą element tego pisma (por. Bristiger 2007). Tak też się stało. Od 2008 roku w poznańskim czasopiśmie ukazało się kilkanaście artykułów zainspirowanych ideami Tarastiego, a także jego własnych tekstów m.in.: *Portrait of European Scholar oraz Mozart, or, the Idea of a Continuous Avantgarde* (2008a, 2008b), *World and its interpretation* (2011). Z prac poświęconych założeniom Tarastiego i narratologii można przywołać przegląd idei estetycznych oraz metodologii badań dokonany przez Daniela Charlesa w artykule

⁸ „muzyka jest nie mniej wewnętrznie sekwencyjna niż literatura”.

⁹ „ludzka zdolność do wymyślenia fikcji, świadcząca o mniejszym lub większym stopniu fabularyzacji”.

From Heidegger to Tarasti; musical hermeneutics an existential semiotics (2008). Pośród propagatorów szeroko rozumianych idei Tarastiego (w tym również semiotyki muzycznej) w Poznaniu można wymienić Macieja Jabłońskiego (autora m.in. książki *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego/ Music as Sign*), Marcina Gmysa i Ewę Schreiber.

W krakowskiej Akademii Muzycznej głównym przedstawicielem narratologii jest Małgorzata Pawłowska, choć odwołania do różnych założeń narratologicznych odnajdujemy w pracach wielu pracowników tej uczelni, nawet u samego Mieczysława Tomaszewskiego [por. Tomaszewski 2003]. Małgorzata Pawłowska od wielu lat pracuje nad muzyką wokalną (szczególnie opera), poszukując praw rządzących dyskursem muzycznym zgodnie z wytycznymi narratologicznymi, gdyż, jak sama pisze: „Zarówno muzyka, jak i język są systemami wypowiedzi, służącymi do komunikacji interpersonalnej, gdzie mamy nadawcę i odbiorcę. Oba mają strukturę czasową, linearną. Oba są systemami znaków konwencjonalnych, fonicznych. Zarówno w jednym, jak i w drugim systemie mamy udział gramatyki, tj. reguł pozwalających na tworzenie nieograniczonej liczby nowych konstrukcji. W ramach tej gramatyki, w obu systemach mamy do czynienia z syntaktyką. Zatem w obu istotne są relacje o charakterze formalnym zachodzące pomiędzy elementami w czasie – jak np. wynikanie, transformacje, powtórzenia” [Pawłowska 2009: 7]. Jej badania, podobnie jak muzykologów poznańskich, ukierunkowane są w stronę założeń Tarastiego (i nie tylko), czyli „muzyka może opowiadać”. Zdolna jest do tego, gdyż: „Możemy wysłyszeć funkcje i kierunki działania, jak przyciąganie, zatrzymanie, wycofanie się, akcje i kontrakcje, niejednokrotnie rozgrywające się pomiędzy tzw. aktantami, bohaterami. Niekoniecznie musimy je nazywać – a jednak je wyczuwamy, zatem muzyka opowiada” [Pawłowska 2009: 9].

Przywołani badacze to naturalnie nie jedyni przedstawiciele narratologii w Polsce. Wielu muzykologów (np. Wojciech Stępień z katowickiej Akademii Muzycznej, który przygotował rozprawę doktorską pod kierunkiem Tarastiego na Uniwersytecie Helsińskim w 2010r. czy Bogumiła Mika w książce *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej*) stosuje w swoich badaniach założenia narratologiczne, choć nie zawsze są one wyizolowane. Najczęściej łączy się je z innymi „szkołami”, traktując jako ważny punkt odniesienia w badaniach nad muzyką i niesioną przez nią mniej lub bardziej uchwytną treścią.

12.4 DIE LORELEI II FRANZ LISZTA W ŚWIETLE ANALIZY NARRATOLOGICZNEJ

Jak dowodzą prace Márty Grabócz, muzyka Franza Liszta doskonale poddaje się analizie narratologicznej, niektóre utwory zdają się wręcz pisane według kryterium odpowiedniego doboru morfemów, choć niekiedy ten typ analizy jest bezsilny wobec dzieła węgierskiego mistrza. Doskonałym przykładem wyraźnej sukcesji narracyjnej wspartej poetycką treścią jest transkrypcja fortepianowa pieśni, której Liszt był absolutnym mistrzem [zob. list do Gęzy Zichy z 03.08.1880; Huré – Knepper 1987: 551].

W tym miejscu przedstawię jedną z takich transkrypcji – fortepianową wersję *Die Lorelei* z 1861 roku. Warto podkreślić, że utwór ten jest jednym z najciekawszych przykładów dla analizy narratologicznej z całej twórczości Franza Liszta. Innym interesującym przykładem pieśni napisanej nie-

mal w myśl założeń narratologicznych jest *Die drei Zigeuner*, jednak w tym utworze poszczególne plany narracyjne opierają się głównie na skalach i tańcach cygańskich, przez co utwór jest bardziej homogeniczny, ale plany narracyjne są mniej wyraźne.

Sam temat i poetycki tekst Heinricha Heinego *Ich weiss nicht z Buch der Lieder* (cz. III: *Die Heimkehr*, 1823–24) znajdowały się w polu zainteresowania kompozytora już od lat 30. XIX wieku. Liszt napisał dwie wersje pieśni i dwie wersje transkrypcji fortepianowej pieśni z inspiracji tekstem niemieckiego poety¹⁰, swojego rodaka (*compatriote*), jak pisał o nim w jednym z listów [Gut – Bellas 2001: 51]. Mamy tu cztery wersje jednego dzieła, przy czym pierwsza transkrypcja jest niczym etiuda transcendentálna, w której nie zawsze można uchwycić melodię wokálną, a o poetyckiej inspiracji dzieła świadczy jedynie zacytowany na początku wiersz Heinego. Natomiast w drugiej wersji transkrypcji *Die Lorelei* mamy nie tylko pewne uproszczenie faktury na rzecz przejrzystości zapisu i brzmienia, ale również, co najważniejsze, kompozytor zachował tekst poetycki nad pięciolinią, co zmienia zupełnie sposób wykonania i odbiór, gdyż tekst literacki staje się elementem dzieła muzycznego, jego integralną częścią (niemal wyrafinowanym oznaczeniem wykonawczym), natomiast przeniesiona do muzyki w bardzo specyficzny sposób poezja zmienia swój status i przechodzi do sfery poetyckiego niedopowiedzenia, silnie obecnego niewypowiedzianego.

We wszystkich czterech utworach mamy ten sam układ morfemów, których uporządkowanie zależy od poetyckiej treści: wprowadzenie/ekspozycja – rozwój wydarzeń – zakończenie/rekapitulacja, prosty schemat formy trzyczęściowej. Warto podkreślić, że w wierszu Heinego mamy dwie płaszczyzny narracyjne (świat narratora i świat przedstawiony) złożone z pięciu planów narracyjnych: wstęp wypowiedź podmiotu lirycznego-narratora o tym, iż odczuwa smutek z niewiadomego powodu i że na myśl przychodzi mu opowieść z „dawnych lat” (pierwsza strofa); opis piękna reńskiego krajobrazu (druga zwrotka); opis zwodniczej Lorelei i jej zgubnego śpiewu (trzecia i czwarta zwrotka); śmierć żeglarza spowodowana przez Lorelei (piąta zwrotka); refleksja narratora, odpowiedź na zadawane na początku pytania (szósta zwrotka).

W muzyce Liszt stara się nie tylko w różnorodny sposób oddać owe pięć planów, odwołując się do różnych gatunków muzycznych, ale również w wyrazisty sposób oddaje narracyjny dwugłos.

A więc jak wygląda owy dwugłos, owo dostosowanie stylu do potrzeb fabuły i do wypowiadającej tekst osoby? Po pierwsze kompozytor stosuje dwa różne sposoby śpiewu: melodeklamację (*quasi-recytatyw*) i *bel canto* (por. przykł. 1a i 1b), po drugie zaś paralelność podkreśla zastosowaniem różnych tonacji, w tym paralelnych (np. e-moll – G-dur) i jednoimiennych o różnych trybach (np. e-moll – E-dur), co w połączeniu z różnymi sposobami śpiewu i ukształtowaniem linii melodycznej poszczególnych części znakomicie podkreśla idee Heinego [zob. Liszt 1982: 156–161].

¹⁰ W sumie Liszt napisał dwie wersje pieśni na głos i fortepian (1841, 1859) oraz jedną na głos i orkiestrę (1860), a także dwie wersje transkrypcji fortepianowej (1843, 1861). Wersje na głos i fortepian oraz na fortepian solo omawiam w tekście *Between the sound and the word – methodological challenges (etc.) in the analysis of Liszt's piano transcriptions of his own Lieder* [Gamrat 2015/w druku].

Ich weiß nicht, was soll's be - deu - ten, daß ich so trau - rig, so trau - rig bin;

Przykł. 1a. F. Liszt, *Die Lorelei II*, t. 8–13

Die Luft ist kühl und es dun - kelt,

sempre una corda

Przykł. 1b. F. Liszt, *Die Lorelei II*, t. 32–35.

Jak chodzi o gatunki muzyczne (morfemy/topikę muzyczna) i plany narracyjne, znajdujemy tu wspomniane pięć elementów. Gatunki muzyczne wskazują według teorii Márty Grabócz, i łącząc je z treścią poetycką zgodnie z moimi założeniami (nałożenie planów poetyckich i muzycznych w powiązaniu ze środkami muzycznymi):

1. Wywodzący się z opery **recytatyw**, który pełnił w niej funkcję opowiadania akcji – refleksje narratora (pierwsza strofa; e-moll; t. 1–32). W tym odcinku kompozytor prezentuje podstawowy charakter tego pełnego wątpliwości odcinka muzyczno-poetyckiego. Liszt używa niestabilnej harmonii (modulacje, progresje, przesunięcia modulacyjne), chromatyzuje linię melodyczną, stosuje akordy zmniejszone i duże skoki interwałowe na przemian z ruchem sekundowym. Niebezzasadnie więc Serge Gut widzi w tym fragmencie iście tristanowską atmosferę [Gut 1989: 418].

2. **Barkarola I** (gatunek pieśni gondolierów weneckich, genetycznie łączony z tematyką „wodną”) – opis Renu (druga zwrotka; E-dur; t. 33–50). Barkarola ta płynie swą prostą melodią (głównie sekundy) niczym spokojna rzeka i doskonale wspiera poetycki opis Renu i otaczającego go spokojnego krajobrazu w blasku zachodzącego słońca.

3. **Barkarola II** – Lorelei (trzecia i czwarta zwrotka; B-dur; t. 51–75); poetycki opis jej urody i jej zgubnych dla żeglarzy działań (śpiewu). Druga barkarola kontrastuje wyrazowo i materiałowo z pierwszą: zmiana tonacji z E-dur na B-dur (tryton), Liszt stosuje tu nową melodię, tym razem opartą o dźwięki trójdźwięków i akordów zmieszonych (najczęściej pełniących funkcję dominanty), pojawiają się też znaczne zmiany dynamiczne i większy zakres rejestrów fortepianu. Warto podkreślić, że wspomniany tryton między barkarolą I i II niesie w sobie ważne przesłanie muzyczne – to średniowieczny symbol diabła (*diabolus in musica*) i sił nieczystych, które przejmuje Liszt, podkreślając w ten sposób niezmiernie pochodzenie syreny Lorelei¹¹ oraz kontrast pomiędzy pięknem Renu (przyrody) a niebezpiecznym pięknem głównej bohaterki.

¹¹ Liszt często stosuje ten interwał, aby podkreślić tragizm dzieła i odniesienia do tematyki śmierci, żałoby, sfer piekielnych, zob. np. *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata*, w której opadający tryton wskazuje na zejście do piekła lub marsz żałobny jakim jest *Il Penseroso*, w którym tryton przypomina o śmierci.

4. Ilustracyjne *Tempetuoso* (w operze pełniło funkcję ilustracji gwałtownych wydarzeń lub uczuć; w każdej innej muzyce stanowi rodzaj kulminacji; t. 76–96) – dramat żeglarza (piąta zwrotka; brak określonej tonacji, liczne modulacje). Według badań Márty Grabócz owe *tempetuoso* stanowi typowy element muzyki Liszta [Grabócz 2009: 254], z czym dla wielu utworów można się zgodzić. W tej części kompozytor odwołuje się do środków ilustracji muzycznej, mających najczęściej swe źródło w barokowej operze, stosuje między innymi: orkiestrowe tremola w niskim rejestrze instrumentu (niczym instrumenty smyczkowe), silnie schromatyzowaną melodię, liczne progresje uniemożliwiające ustalenie tonacji i krótkie motywy muzyczne rozdzielane pauzami. Ponadto używa techniki oktawowej i akordowej, nagłych zmian dynamicznych (*forte-piano*) w bardzo szybkim tempie, które potęgują gwałtowność tego fragmentu. Ten plan narracyjny zamyka przedłużona fermata pauza, w której wybrzmiewają dźwięki zanikających akordów dominantowych, niczym cisza przychodząca po burzy.

5. **Synteza** recytatywu i barkaroli I – komentarz narratora (szósta zwrotka poetycka; e-moll/G-dur; t. 97–133) oraz spokojny Ren z pierwszej barkaroli. Przypadający na ten fragment tekst poetycki zdaje się stanowić rodzaj odpowiedzi na stawiane na początku utworu pytania i wątpliwości poety – to Lorelei i jej działania doprowadziły do katastrofy. Tekst poetycki zanika wraz z recytatywem, barkarola staje się tu komentarzem fortepianu, który przywołuje w pamięci słuchacza i wykonawcy piękno Renu (potęga skojarzeń!); być może kompozytor dodaje tu własny niewypowiedziany komentarz: przyroda pozostaje obojętna na ludzkie losy.

W utworze dominuje poetycka ekspresja i treść, która rzutuje nie tylko na zastosowane przez kompozytora środki (kształt linii melodycznej, jej interwalika i rozpiętość, artykulacja, dynamika, długość frazy, harmonia, rejestry instrumenty, faktura, itp.), ale również na wykonawcę, który odczytuje tekst jako integralny składnik partytury. Element utworu, który w wyraźny sposób pozwala dostrzec sekwencje narracyjną dzieła i zrozumieć logikę zmian ekspresyjnych i gatunkowych, co w muzyce w tak jaskrawy sposób zdarza się niezwykle rzadko.

Utwór zamyka krótka koda, która stopniowo wybrzmiewa w coraz cichszych, *arpeggiowanych* akordach w wysokim rejestrze instrumentu, w dynamice *piano* i *piano pianissimo*. Wygląda to na typowe dla Liszta odrealnienie muzycznego „świata przedstawionego” i pozostawienie słuchacza w zamyśleniu, pogrążonego w świecie poezji¹².

W tym miejscu warto wskazać kilka rozbieżności konstrukcyjnych, które pojawiają się w utworze Liszta. Tekst Heinego dzieli się na sześć zwrotek, w utworze fortepianowym mamy z kolei pięć planów narracyjnych, które wynikają z połączenia w jedno dwóch zwrotek dotyczących Lorelei. Niemniej całość dzieła, podążając za klasycznymi zasadami muzycznymi (głównie powrót materiału początkowego i tonacji) zawiera się w trzyczęściowej konstrukcji, w niezwykle popularnej w muzyce instrumentalnej formie ABA₁. Te rozdźwięki interpretacyjne pokazują, jak wielowarstwowa jest muzyka Franza Liszta (i nie tylko jego) i jak wiele narzędzi należy zastosować, aby choć trochę zbliżyć się do jej zrozumienia.

¹² Chwył ten kompozytor stosuje bardzo często, by oddać atmosferę nierealności, wizji, snu lub by podkreślić „niebiańskie” konotacje dzieła [zob. Gamrat 2014: 300–306].

Jaka jest więc narratologia muzyczna? Wielobarwna, wielowątkowa, niekiedy sprzeczna, silnie osadzona w założeniach francuskich strukturalistów (głównie Greimasa i Ricœura), z jednej strony, a z drugiej odwołująca się do wybitnych muzykologów-narratologów, ale też niespójna – ilu narratologów, tyle narratologii. Nazwa ta mieści w sobie cały kalejdoskop różnych nurtów, szkół i postaw¹³. Bez wątpienia otworzyła ona drzwi do porównań inetrsemiotycznych oraz zwróciła uwagę na ludzki aspekt twórczości muzycznej, i mimo upływu lat nadal pozostaje źródłem inspiracji poszukiwań tajników dyskursu muzycznego i praw rządzących muzyczną narracją.

LITERATURA: S. 260

¹³ Edward Balcerzan, próbując wskazać różnorodność zjawisk i trudność w określeniu czym właściwie jest strukturalizm (prąd, kierunek, szkoła, doktryna itd.), używa metafory kalejdoskopu [por. Balcerzan, in Ulicka –Bolecki 2012: 6].

- DERRIDA, Jacques
1967 *De la grammatologie* (Paris: Les Éditions de Minuit)
- HJELMSLEV, Louis
1973 *Essais linguistiques II*. Travaux du Cercle linguistique de Copenhague 14.
1985 *Nouveaux essais* [recueillis et présentés par François Rastier]. (Paris: Presses universitaires de France)
- JAKOBSON, Roman
1960 „Linguistics and poetics“ (closing statement of the Interdisciplinary conference on style, Indiana University 1958), in *Style in Language* (ed. Thomas Sebeok, Cambridge, Mass.), pp. 350–377 — Reimpressum in Roman Jakobson, *Selected writings III*, pp. 18–51
- MARTINET, André
1946 „Au sujet des *Fondements de la théorie linguistique* de Louis Hjelmslev“, *Bulletin de la Société de linguistique de Paris* tome 42, i, 1946, pp. 19–42. — Reimpressum in Hjelmslev 1985, pp. 175–194
- LÉVI-STRAUSS, Claude
1958 *Anthropologie structurale* (Paris: Plon)
- RASTIER, François
1990 „La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique“, *Nouveaux actes sémiotiques* 9, pp. 5–39
- SEBEOK, Thomas A.
1979 *Theorie und Geschichte der Semiotik* (Hamburg: Rowohlt)
- ZILBERBERG, Claude
1988 *Raison et poétique du sens* (Paris: Presses universitaires de France)

12/ STRUKTURALIZM A MUZYKOLOGIA (POLSKA).

KILKA UWAG O DIE LORELEI II FRANZA LISZTA W ŚWIETLE ANALIZY NARRATOLOGICZNEJ /Małgorzata Gamrat/

- AGAWU, Kofi
2009 *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford – New York: Oxford University Press)
- BAL, Mieke
1991 *Reading “Rembrandt”: Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge: Cambridge University Press)
- BARONI, Raphaël
2007 *La Tension narrative* (Paris: Seuil)
- BARTHES, Roland
1993 *Œuvres complètes*, t. 1 (Paris: Seuil)
1994 *Œuvres complètes*, t. 2 (Paris: Seuil)
1995 *Œuvres complètes*, t. 3 (Paris: Seuil)
- BURZYŃSKA, Anna – MARKOWSKI, Paweł
2007 *Teorie literatury XX wieku* (Kraków: Znak)
- CHARLES, Daniel
2008 *From Heidegger to Tarasti, musical hermeneutics and existential semiotics*, „Res Facta Nova” nr 10 (19), s. 55-71

- EDER, Jens
2008 *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse* (Marburg: Schüren)
- FLUDERNIK, Monika
1996 *Towards a 'Natural' Narratology* (London: Routledge)
- GAMRAT, Małgorzata
2014 *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835-1855 w kontekście idei correspondance des arts* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego)
2015 *Between the sound and the word – methodological challenges (etc.) in the analysis of Liszt's piano transcriptions of his own Lieder*, w: *Proceedings of the XIIth International Congress on Musical Signification*, t. 3 (edd. M. Reybrouck, C. Maeder) [w druku]
- GENETTE, Gérard
1972 *Figures III* (Paris: Seuil)
- GŁOWIŃSKI, Michał
2004 *Narratologia* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria)
- GREIMAS, Algirdas Julien
1966 *Sémantique structurale: recherche et méthode* (Paris: Larousse)
1970 *Du sens, essais sémiotiques* (Paris: Seuil)
- GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph
1979 *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris: Hachette)
- GRABÓCZ, Márta
2010 *Musique, narrativité, signification* (Paris: L'Harmattan)
- GUT, Serge
1989 *Liszt* (Paris/Lausanne: Éditions de Fallois/L'Âge d'Homme)
- GUT, Serge – BELLAS, Jacqueline (edd.)
2001 *Correspondance. Franz Liszt Marie d'Agoult* (Paris: Fayard)
- HEINE, Heinrich
1864 *Ich weiss nicht*, in idem: *Buch der Lieder* (Hamburg: Hoffman und Campe, Paris: J.J. Dobochet et Cie.), s. 170–171
- HERMAN, David
2002 *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (Lincoln: University of Nebraska)
2005 *Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments*, in J. Phelan, P. J. Rabinowitz (edd.): *A Companion to Narrative Theory* (Malden: Blackwell) s. 19–35.
- HURÉ, Pierre-Antoine – KNEPPER Claude (edd.)
1987 *Liszt. Correspondance. Lettres choisies* (Paris: Lattès)
- JABŁOŃSKI, Maciej
1999 *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki Eero Tarastiego* (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk)
2011 *Music as Sign* (Helsinki: Hakapaino)
- JOUVE, Vincent
1992 *L'Effet-personnage dans le roman* (Paris: Presse Universitaire de France)
- KRAMER, Lawrence
1991 *Musical Narratology: A Theoretical Outline*, „Indiana Theory Review”, nr 12, s. 141–162
- LÉVI-STRAUSS, Claude
1958 *Anthropologie structurale* (Paris: Plon)
- LISZT, Franz
1982 *Klavier-Versionen Eigener Werke I* (edd. Imre Mezö, Imre Sulyok, Budapest: EMB)

- MATHIEU-COLAS, Michel
1986 *Frontières de la narratologie*, „Poétique” (Paris: Le Seuil)
- MEELBERG, Vincent
2009 *Sounds Like a Story: Narrative Traveling from Literature to Music and Beyond in Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (edd. Roy Sommer, Sandra Heinen, Berlin: De Gruyter), s. 245–261
- MEISTER, Jan Christoph
2003 *Computing Action. A Narratological Approach* (Berlin: de Gruyter)
- MIKA, Bogumiła,
2007 *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej* (Lublin: Polihymnia)
- NATTIEZ, Jean-Jacques
1990 *Can One Speak of Narrativity in Music?*, „Journal of the Royal Musical Association”, nr 115, s. 240–257
- PROPP, Władimir
1976 *Morfologia bajki* (tłum. Wiesława Wojtyga-Zagórska, Warszawa: Książka i Wiedza)
- RYAN, Marie-Laure
2001 *Narrative as Virtual Reality* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)
- RYAN, Marie-Laure (ed.)
2004 *Narrative across Media: The Languages of Storytelling* (Lincoln: University of Nebraska)
- STĘPIEŃ, Wojciech,
2011 *The Sound of Finnish Angels Musical Signification in Five Instrumental Compositions by Einojuhani Rautavaara* (Hillsdale, New York: Pendragon Press)
- TARASTI, Eero
1994 *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press)
2008a *Portrait of European Scholar*, „Res Facta Nova”, nr 10(19), s. 11–18
2008b *Mozart, or, the Idea of a Continuous Avantgarde*, „Res Facta Nova”, nr 10(19), s. 19–53
2011 *World and its interpretation*, „Res Facta Nova”, nr 12(21), s. 49–62
- TODOROV, Tzvetan
1969 *Grammaire du Décaméron* (Paris: Mouton)
- TOMASZEWSKI, Mieczysław
2003 *Muzyka w dialogu za słowem* (Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej)
- ULICKA, Danuta – BOLECKI, Włodzimierz (edd.)
2012 *Strukturalizm w Europie środkowej i wschodniej. Wizje i rewizje* (Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk)
- WOLF, Werner
2002 *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, w: V. Nünning, A. Nünning (edd.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: WVT), s. 23–104
2004 *‘Cross the Border - Close that Gap’: Towards an Intermedial Narratology*, „EJES: European Journal of English Studies”, nr 8, s. 81–103

Źródła elektroniczne

- BRISTIGER, Michał
[Słowo od redakcji] http://www.resfactanova.pl/tarasti_circles.html (z dn. 23.09.2013 11h41)

- „Communications”, nr 8, 1966 *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*
 on-line: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/comm_0588-8018_1966_num_8_1
 (z dn. 22.09.2013 12h34)
- GRABÓCZ, Márta
 2011 *Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX^e-XX^e siècles)* „Cahiers de Narratologie” czasopismo on-line nr 21: <http://narratologie.revues.org/6503>, DOI: 10.4000/narratologie.6503
 (z dn. 01.11.2012 13h21)
- HERMAN, David
 2000 *Narratology as a Cognitive Science* „Image & Narrative” nr 1: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/davidherman.htm> (z dn. 20.09.2013 11h54).
- MEISTER, Jan Christoph
 2014 *Narratology* <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology> (z dn. 03.09.2013, 19h37)
- NATTIEZ, Jean-Jacques
 2011 *La Narrativisation de la musique* „Cahiers de Narratologie” czasopismo on-line nr 21: <http://narratologie.revues.org/6467>, DOI: 10.4000/narratologie.6467 (z dn. 03.09.2013 20h25)
- PAWŁOWSKA, Małgorzata
 2009 *Narracje muzyczne a narracje literackie – kilka pytań o analogie systemów* „Res Facta Nova” on-line 2009: <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0008.pdf> (z dn. 03.09.2013 20h53)
- SIMONNET, Emilie
 (b.d.) *Elements de narratologie*:
<http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/narr0001.htm> (z dn. 03.09.2013 20h31)
- TOOLAN, Michael
 2011 *La narrativité musicale* „Cahiers de Narratologie” czasopismo on-line nr 21: <http://narratologie.revues.org/6489>, DOI: 10.4000/narratologie.6489 (z dn. 06.08.2013 20h43)

13/ SÁZKA NA BUDOUCÍ HODNOTU MINULOSTI: CO SE ZTRATILO PO CESTĚ SOUČASNÉHO STRUKTURALISMU, SÉMIOTIKY A ESTETIKY Z HLEDISKA METAKRITIKY /Emil Volek/

- BOGATYREV, Petr
 1936 „Kroj jako znak. Funkční a strukturální pojetí v národopisu“, *Slovo a slovesnost* 2, s. 43–47
- CULLER, Jonathan
 1987 „Criticism and institutions: the American university“, in *Post-structuralism and the Question of History* (edd. Derek Attridge et al., Cambridge: Cambridge University Press), s. 82–98
- DERRIDA, Jacques
 1970 „Structure, sign, and play in the discourse of the human sciences“, in *The Structuralist Controversy* (edd. Richard Macksey and Eugenio Donato, Baltimore: The Johns Hopkins University Press), s. 247–265
 1979 „Living On“, in *De-Construction & Criticism* (edd. Harold Bloom et al., New York: The Seabury Press), s. 62–142
 1990 „Some statements and truisms about neologisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms“, in *On the States of 'Theory'*. History, Art, and Critical Discourse (ed. David Carroll, New York: Columbia University Press), s. 63–94