



RENATA SKUPIN

(Akademia Muzyczna, Gdańsk)

Izotopia semantyczna i jej zastosowanie w badaniach nad orientalizmem muzycznym — możliwości i ograniczenia

Pojęcie „izotopii” wprowadzone zostało do języka muzykologii wraz z rozwojem semiotyki muzyki, a utrwaliło się w znacznej mierze za sprawą Eero Tarastiego i recepcji jego teorii semiotyki muzycznej (1994)¹. Propozycję zastosowania kategorii „izotopii semantycznej” w badaniach problematyki egzotyizmu orientalnego w muzyce wysunął Jean-Pierre Bartoli (2000)², w praktyce analitycznej zajmujący się głównie orientalizmem w muzyce francuskiej XIX i początku XX wieku. Częściowa legitymizacja izotopii jako metodologicznego narzędzia muzykologii miała miejsce w pracach poświęconych twórczości muzycznej rozpatrywanej w kontekście procesów dyfuzji kulturowej i w aspekcie zjawisk interkulturowych i transkulturowych, w tym także egzemplifikacji egzotyizmu w muzyce³.

Rozpatrzenie możliwości wykorzystania izotopii semantycznej w analizie i interpretacji dzieł stanowiących przykłady orientalizmu muzycznego wymaga odniesienia — w wymiarze niezbędnego minimum — do źródeł aplikowanego

¹ Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington 1994.

² Jean-Pierre Bartoli, *Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique*, „Musurgia” 2000, nr VII/2, s. 61–71.

³ Zob. np. Renata Skupin, *Egzotyizm i postacie egzotyki w muzyce — próba rewizji problemu*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2010, t. VIII, s. 113–124.

terminu (czyli aparatu pojęciowo-metodologicznego semiotyki) oraz przeglądu dziejów i kontekstów jego użytkowania. Pozwoli to na rozpoznanie warunków i ograniczeń adaptacji pojęcia wykształconego na gruncie systemu i struktur języka, różniącego się wszakże od muzyki — nawet jeśli przyjmiemy założenie, że jest ona także systemem znaków i rodzajem komunikatu semantycznego.

I. Pojęcie izotopii w semiotycznej koncepcji tekstu

Termin „izotopia” (*isotopie*) przeniósł do humanistyki i zaszczepił na grunt językoznawstwa Algirdas J. Greimas — lingwista, semiotyk i teoretyk literatury. Posłużył się nim do postawienia problemu koherencji tekstualnej w ramach badań nad tekstem narracyjnym i krystalizacji, poczynając od 1966 roku, autorskiej teorii semantyki strukturalnej⁴. Pojęcie „izotopii” było definiowane stopniowo — podlegało rewizjom, modyfikacjom i redefinicjom w pracach samego Greimasa, ale przede wszystkim w kolejnych indywidualnych teoriach semiotycznych, których autorzy współtworzyli wywodzącą się ze strukturalizmu tradycję intelektualną w rozumieniu pojęcia znaku i w opisie funkcjonowania systemów znakowych⁵. Adaptowali je i rozwijali zarówno językoznawcy i literaturoznawcy, jak też badacze związani z innymi dziedzinami i specjalnościami nauk humanistycznych — w teoriach różnorodnych dyskursów i w analizach semiotycznych rozmaitych tekstów kultury⁶.

W pierwotnym rozumieniu Greimasa pojęcie izotopii dotyczyło spójności semantycznej najprostszycj jednostek znaczenia w ramach grup słów połączonych związkiem składniowym (syntagm nominalnych), zdań lub fragmentów dyskursu. Wynikało to z założenia, że „komunikat lub jakakolwiek sekwencja dyskursu mogą być uznane za izotopiczne, tylko jeśli posiadają jeden lub wiele wspólnych klasemów”⁷ (tak nazywał iteratywne semy kontekstowe). Pierwsze

⁴ Por. Algirdas J. Greimas, *Sémantique structurale: recherche et méthode*, Paris 1966.

⁵ Jest ona podtrzymywana zwłaszcza wśród badaczy pozostających pod wpływem strukturalizmu, wywodzącego się głównie z teorii językoznawczych Ferdinanda de Saussure’a i koncepcji antropologicznych Claude’a Lévi-Straussa.

⁶ Zob. np. Axel Drews, Ute Gerhard, Jürgen Link, *Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurs-theoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie*, „Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur” 1985, 1. Sonderheft Forschungsreferate, s. 256–375; Jacek Florczak, *Zasady funkcjonowania chwytów typograficznych w tekstach o charakterze perswazyjnym*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego/Bulletin de la Société Polonaise de Linguistique” 2004, z. LX, s. 71–87.

⁷ Algirdas J. Greimas, *Sémantique structurale...*, op. cit., s. 53 (jeśli nie zaznaczono inaczej —

Greimasowskie definicje izotopii określały ją jako „redundantną wiązkę kategorii semicznych”⁸ i szerzej — jako „redundantny zestaw kategorii semantycznych, umożliwiający jednolite odczytanie tekstu”⁹. Dopuszczały zatem możliwość ustanawiania izotopii obejmującej całość tekstu, pod warunkiem semantycznej nadmiarowości mniej lub bardziej złożonych jednostek znaczenia usytuowanych w selekcyjnie ograniczonym kontekście. Kategoria izotopii już w swojej pierwotnej Greimasowskiej postaci była zatem, co istotne dla dalszych rozważań, narzędziem mającym służyć odbiorcy komunikatu (interpretatorowi tekstu) do rozwiązywania wieloznaczności komunikatu (tekstu/dyskursu).

Izotopia podniesiona została do roli strategicznej koncepcji interpretacyjnej w ujęciu François Rastiera. Jej ustanawianie nie było już uwarunkowane „nadmiarowością” semantyczną — miano izotopii zyskiwała „każda iteracja jednostki językowej”¹⁰, a pole jej zastosowania obejmowało wszelkie jednostki manifestacji językowej. W Rastierowskiej teorii semantyki interpretacyjnej kluczową rolę odgrywał „interpretant” rozumiany jako „kontekst lingwistyczny lub semiotyczny pozwalający na ustanowienie relacji semicznej”¹¹. Rastier sporo uwagi skupił na kwestiach systematyzacji szeroko rozumianej kategorii izotopii i jej typologii, szczegółowo rozbudowanej w oparciu o system kategorii lingwistycznych (przede wszystkim typy semów) i specjalistyczną językoznawczą terminologię. W tym miejscu warto jedynie zaznaczyć, że wyróżnił między innymi izotopie narzucone przez system języka (czyli obowiązkowe) oraz takie, które w jego ramach są możliwe (fakultatywne), natomiast pozostają zależne od innych systemów normatywnych¹². W odniesieniu do tych ostatnich pozostał przy terminie

cytaty w tłumaczeniu R.S.). Greimas nazywał klasemami iteratywne semy kontekstowe. We współczesnych słownikowych ujęciach przyjmuje się, że sem, to „minimalna jednostka wyodrębnialna w planie treści albo — w innej terminologii — elementarna cząstka znaczenia, niemająca swojego odpowiednika w planie wyrażania. Zespół semów tworzy semem, którego wykładnikiem w planie wyrażania pozostaje leksem” — za: Janusz Sławiński, „Sem”, w: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 502.

⁸ Algardias J. Greimas, *Les relations entre la linguistique structurale et la poétique*, „La Revue internationale des sciences sociales” 1967, vol. XIX, nr 1, s. 8–17.

⁹ Algardias J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris 1970, s. 166.

¹⁰ François Rastier, *Systématique des isotopies*, w: *Essais de sémiotique poétique*, red. A.J. Greimas et al., Paris 1972, s. 82.

¹¹ François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris 1987, s. 274.

¹² Por. Carine Duteil-Mougél, *Introduction à la sémantique interprétative*, „Texte: Textes et Cultures”. Revue électronique sous la direction de François Rastier, na http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Duteil/Duteil_Intro-1.html.

„izotopia”, te pierwsze określał dla odróżnienia mianem „isosemii” (przejętym od Bernarda Pottiera¹³). Zwrócił ponadto uwagę (na przykładzie izotopii właśnie) na relatywny charakter granicy między semantyką a syntaktyką (składnią). Izotopie są wprawdzie niezależne od relacji syntaktycznych — wyjaśniał — jednak w praktyce interpretacyjnej związki składniowe odgrywają istotną rolę w identyfikacji izotopii, „w szczególności zdają sprawę z asymilacyjnego lub dysymilacyjnego charakteru kontekstów”¹⁴. Jego zdaniem, ustanawianie izosemii w procesie interpretacji bywa prostsze niż konstruowanie izotopii, przy czym: „interpretowalność wypowiedzenia zdeterminowana jest raczej przez izotopie fakultatywne niż obowiązkowe [...] Innymi słowy, izosemie (czyli izotopie w funkcji syntaktycznej) odgrywają rolę drugoplanową”¹⁵.

Tendencję rozszerzenia pierwotnego zakresu rozumienia pojęcia poparł wkrótce także Greimas (1972), konstatując, iż: „teoretycznie, nic nie stoi na przeszkodzie, aby zapożyczyć koncepcję izotopii z planu treści. Można postulować odczytanie izotopiczne na poziomie fonetycznym”¹⁶ (fonemy, jak wiadomo, same w sobie „nie znaczą” — z nich dopiero tworzone są jednostki posiadające znaczenie). Tropem tym poszedł Michel Arrivé (1973), uznając, że: „izotopia jest konstytuowana przez redundancję jednostek językowych, jawnych lub niejawnych, w planie wyrażenia i w planie treści”¹⁷. Catherine Kerbrat-Orecchioni (1976) dokonała dalszego uogólnienia: „»sekwencją izotopiczną« nazwiemy każdą sekwencję dyskursywną (fragment wypowiedzenia lub wypowiedzenie) obdarzoną pewną spójnością syntagmatyczną dzięki rekurencji jednostek wyrazu i/lub treści”¹⁸.

Równoległe do ekspansji i przeobrażeń pojęcia izotopii funkcjonował w językoznawstwie termin „izosemia” wprowadzony przez Bernarda Pottiera (1974)¹⁹ i od początku pozostający w stałym i niezmiennie ścisłym związku ze składnią (i z takim polem aplikacyjnym został przejęty m. in. przez Rastiera) i strukturami leksykalno-gramatycznymi. W rozumieniu Pottiera izosemia była fenomenem

¹³ Zob. Bernard Pottier, *Linguistique générale: théorie et description*, Paris 1974.

¹⁴ François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris 1996, s. 96–97. Na ten temat także w: idem, *Le Développement du concept d'isotopie*, „Documents de Recherche du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques” 1981, t. 3, nr 29, s. 5–27.

¹⁵ François Rastier, *Sémantique pour l'analyse*, Paris 1994, s. 127.

¹⁶ *Essais de sémiotique poétique: avec des études sur Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud*, red. A.J. Greimas et al., Paris 1972, s. 16.

¹⁷ Michel Arrivé, *Pour une théorie des textes poly-isotopiques*, „Langages” 1973, nr 31, s. 54.

¹⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Problématique de l'isotopie*, „Linguistique et Semiologie” 1976, nr 1, s. 16.

¹⁹ Bernard Pottier, op. cit.

wynikającym ze stałości cechy semicznej — rozumianej jako cecha gramatyczna — na przestrzeni danego dyskursu, wypowiedzenia lub leksemu (jednostki słownikowej). Świadczyła tym samym o koherencji mikrosystemów leksykalnych i gramatycznych²⁰. Pottier wykorzystywał ją także w pracach poświęconych problematyce translatoryki i w badaniach porównawczych różnych języków (na poziomie intertekstowym) jako narzędzie orzekania o ich cechach wspólnych²¹. W przejściach i rozwinięciach Pottierowskiego pojęcia izosemii mówiło się ponadto o „zasadzie izosemii” jako rekurencji cechy leksykalnej, odpowiadającej pojęciu „semu prymitywnego” w klasyfikacji Rastiera²².

W pracach dotyczących problemu izotopii dużą wagę przykładano do kwestii typologii, której zasadnicze kryterium stanowił rodzaj (natura) jednostek ją konstytuujących, a zatem i pole jej zastosowania. Poza izotopią semantyczną²³ wyróżniana była izotopia fonetyczna (oparta na rekurencji fonemów i dotycząca np. rymów, asonansów, aliteracji), wypowiedzeniowa (związana z rekurencją tych samych trybów/sposobów wypowiedzenia), prozodyczna (zależna od rekurencji tego samego rytmu), syntaktyczna albo gramatyczna (związana z redundancją oznak związków zgody lub z powtarzalnością identycznych struktur syntaktycznych), narracyjna (inaczej aktoryczna, rozpoznawana na podstawie rekurencji tych samych struktur narracyjnych w danym tekście). Wielokrotnie mówiło się także o izotopii poetyckiej (już w pracach samego Greimasa), stylistycznej, retorycznej, czy presupozycyjnej²⁴. Ponieważ dość szybko semiotycy skonstatowali przydatność ustanawiania więcej niż jednej izotopii dla danego tekstu (dyskursu) lub jego sekwencji czy nawet wypowiedzenia, wprowadzono pojęcia biizotopii i poliizotopii (pluriizotopii). Rozpoznawano je w postaci sukcesywnej — związanej z wariantywnością tematyczną, która cechuje diachronię dyskursywną — oraz symultanicznej, a ponadto także w formach miesza-

²⁰ Zob. Bernard Pottier, *L'isosémie lexico-grammaticale dans les textes*, w: *Travaux de linguistique hispanique*, red. Gilles Luquet, Paris 1998, s. 401–407.

²¹ Zob. Bernard Pottier, *La typologie et les universaux*, „Linx” 2001, nr 45, s. 19–24.

²² Za: Pierre Beust, Anne Nicolle, *L'identité dans un modèle de la dépendance nominale*, Journées de Rochebrune (Rencontres interdisciplinaires sur les systèmes complexes naturels et artificiels) „Invariance, Interaction, Référence: L'identité en question”, Megève 1997, na <http://users.info.unicaen.fr/~beust/Papiers/BeustNicolle-Rb97.pdf>, s. 2 (dostęp: 20.01.2011). Z powołaniem na: Jacques Coursil, *Rapport en vue de l'obtention du diplôme d'habilitation à diriger des recherches*, Caen 1993. Coursil rozpoznaje zasadę izosemii w różnych typach anafor.

²³ Jeśli pojęcie izotopii pojawia się bez dookreślenia, zwykle jest synonimem izotopii semantycznej, co ma związek z pierwotnym zakresem rozumienia tej kategorii.

²⁴ Zob. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Problématique de l'isotopie*, op. cit.

nych²⁵. Nakładanie się izotopii konwergentnych lub niekonwergentnych dotyczyło przede wszystkim tekstów wieloznacznych i symbolicznych²⁶. Koncepcja izotopii wykorzystywana była ponadto w opisie semiotycznego funkcjonowania np. metafor, czy żartów — w ramach teorii metajęzyka.

Rozumienie pojęcia izotopii zaczęło stopniowo oddalać się od pierwotnego dogmatu strukturalizmu, iż „tekst należy badać w jego obiektywnej strukturze, jaka objawia się na jego powierzchni znaczącej”, pozostawiając ingerencję interpretacyjną odbiorcy na peryferiach obszaru uchodzącego za „czysty metodologicznie”²⁷. Izotopia — jako pojęcie, koncepcja, kategoria lub zasada przyjmująca różne formy już na gruncie rodzimego językoznawstwa — przeistoczyła się wkrótce w niemal uniwersalną strategię interpretacyjną, mającą zastosowanie w rozmaitych modalnościach. Jak zauważył Umberto Eco (1979): „izotopia stała się przesłaną terminologiczną, pokrywającą swym zasięgiem różnorodne zjawiska semiotyczne dające się ogólnie określić jako spójność pewnego przebiegu odczytań na różnych poziomach tekstu”²⁸. Semiotycy wciąż jednak doceniają jej przydatność i atrakcyjność. Także Eco, który podkreślił potrzebę uczynienia jej pojęciem „bardziej jednoznacznym i wygodnym w użyciu”²⁹, dokonując kolejnej jego redefinicji — w ramach semiotyki tekstu i w kontekście swojej semiotycznej koncepcji analizy dzieła sztuki³⁰. Przede wszystkim zestawiał izotopię z terminem *topic* (który tylko w pewnych sytuacjach uważał za tożsamy z tematem), nadając obu rangę zasadniczych problemów w interpretacji tekstualnej. Rozróżnienie ich w praktyce interpretacyjnej, mimo powiązania etymologicznego³¹, uznał za istotne taktycznie. Jego zdaniem: „powinno być rzeczą jasną, że wyodrębnienie topiku jest posunięciem dokonywanym w ramach współdziałania (pragmatycznym) i że kieruje ono czytelnikiem przy wyodrębnianiu izotopii jako własności semantycznych tekstu”³². Mowa tu o tzw. współdziałaniu teksto-

²⁵ Za: Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Lyon 1977, s. 188–189.

²⁶ Zob. np. Michel Arrivé, *Pour une théorie...*, op. cit., s. 54.

²⁷ Za: Umberto Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. Piotr Salwa, Warszawa 1994, s. 6 (pierwsze wydanie włoskie pochodzi z roku 1979).

²⁸ Umberto Eco, op. cit., s. 135.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Zob. Umberto Eco, *Opera aperta — Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962 (pierwsze polskie wydanie: idem, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Jadwiga Gałuszka [i in.], Warszawa 1973).

³¹ Oba pochodzą od greckiego *tópos* — ‘miejsce’; w greckiej terminologii retorycznej *tópoi* znaczyły tyle co łacińskie *loci communes*.

³² Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., s. 148.

wym, czyli działaniu czytelnika (interpretatora) wywołanym przez tekst. *Topic* powinien ustalać „bycie-o-czymś” (*aboutness*) danego tekstu³³. Działać ma jak klucz interpretacyjny oraz:

narzędzie metatekstowe, które tekst może presuponować lub zawierać *explicite* w postaci wykładników topików, tytułów, podtytułów, wyrażen naprowadzających. Dzięki topikowi czytelnik decyduje o wzmocnieniu lub uśpieniu semantycznych własności odpowiednich leksemów, ustalając poziom spójności interpretacyjnej zwanej izotopią³⁴.

Klasyfikacja izotopii zaproponowana przez Eco obejmuje dwa zasadnicze jej rodzaje, a *de facto* dwa poziomy jej ustanawiania w procesie interpretacji: dyskursywne — zdaniowe lub ponadzdaniowe — i narracyjne (bądź odnoszące się do głębszych poziomów tekstu). Oba rodzaje izotopii dyskursywnych (a w rzeczywistości płaszczyzny orzekania o nich) analogicznie różnicuje rodzaj dysjunkcji, która może być paradygmatyczna lub syntagmatyczna³⁵. Z kolei cechą dystynktywną izotopii narracyjnych jest istnienie związku z dyskursywnymi dysjunkcjami izotopicznymi — wykluczającymi się (alternatywnymi) lub komplementarnymi — bądź jego brak.

Warte podkreślenia jest, że Eco w swoim rozumieniu izotopii odszedł od uzależniania jej wyłącznie od nadmiarowości i/lub powtarzalności (redundancji, rekurencji i iteracji) jednostek konstytutywnych, a zaakcentował kwestię „ukierunkowania” semantycznego odczytywanej spójności oraz aktualizacji dyskursywnej. Izotopia — twierdził — „zawsze odnosi się do stałego kierunku przebiegu znaczeń ujawniającego się w tekście, gdy podda się go regułom spójności interpretacyjnej”³⁶. Owe reguły spójności zmieniają się w zależności od tego, jakie izotopie czytelnik (interpretator) chce wyodrębnić — na podstawie wykładników topików lub wyboru hipotezy odczytania tekstu we współdziałaniu. Gwoli spójności interpretacyjnej — i w zgodzie z regułami ustalonego poziomu i rodzaju izotopii — w procesie interpretacji „coś musi stać się czymś”, czyli należy dokonać koniecznej aktualizacji dyskursywnej (znaczeniowej)³⁷.

³³ To określenie Teuna A. van Dijka. Za: Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., s. 133.

³⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., s. 134.

³⁵ Ibidem, s. 136. Wprowadzone przez Eco rozróżnienie izotopii z dysjunkcją paradygmatyczną i izotopii z dysjunkcją syntagmatyczną odpowiada podziałowi na izotopie pionowe i poziome w ujęciu Rastiera, omówionym przez C. Kerbrat-Orecchioni, *Problématique de l'isotopie*, op. cit., s. 24–25.

³⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., s. 148.

³⁷ Ibidem, s. 145.

W konkluzji podkreślić należy, że znaczenie izotopii dla teorii i praktyki analizy semantycznej dzieła (sztuki) zostało za sprawą Eco szczególnie uwydatnione. To izotopia — jako podstawowe narzędzie interpretacji tekstualnej — dała asumpt do postawienia problemu granic interpretacji, a w szczególności — różnicy między interpretacją a „użyciem”³⁸. Zdaniem włoskiego semiotyka, ze swobodnym użyciem tekstu (dzieła), czyli z nadinterpretacją, mamy do czynienia na przykład wówczas, gdy hipoteza co do topiku nie spełnia kryterium oszczędności, ustanowiona izotopia jest zbyt ogólna lub odbiorca-interpretator nie szanuje zaplecza kulturowego (i językowego) tekstu. Autorytatywne przekonanie Eco o sensowności i konieczności rozróżnienia praktyki interpretowania i nadinterpretowania tekstu — z jednej strony, z drugiej zaś — ciężar polemiki, jaką wśród semiotyków wywołało takie postawienie sprawy, dowodzą, że mowa jest o problematyce ważkiej dla semiozy, jeśli nie fundamentalnej³⁹. W centrum tej problematyki znajduje się właśnie kategoria izotopii semantycznej.

II. Kategoria izotopii w semiotyce muzyki i w analizie dzieł „orientalnych”

Językoznawcy-semiotycy niejednokrotnie dawali wyraz ambicjom, aby ich propozycje teoretyczne miały zastosowanie poza polem badań zjawisk li tylko językowych (lingwistycznych)⁴⁰. Wiązało się to z przekonaniem, iż semiotyczna koncepcja tekstu (dyskursu) jest szersza od koncepcji lingwistycznej i obejmuje także teksty nieliterackie i niewerbalne — a zatem również teksty (dzieła) muzyczne. I rzeczywiście, na bazie założenia, iż „muzyka jest fenomenem »semantycznie nacechowanym«” zaczęły kształtować się — równoległe do rozkwitu indywidualnych teorii ogólnosemiotycznych — zręby semiotyki muzyki, zajmującej się „badaniem struktury i funkcji sensów muzycznych, zwanych znakami muzycznymi”⁴¹. Powstawały na nowym dla muzykologii obszarze badawczym i w polemicznym dyskursie pionierów dziedziny, m. in. Jean-Jacquesa Nattiez, Nicolasa Ruweta i Jeana Molino.

Nie we wszystkich teoriach semiotyki muzyki pojęcie izotopii było eks-

³⁸ Zob. Umberto Eco, *Two Problems in Textual Interpretation*, „Poetics Today” 1980, vol. 2:1a, s. 145–161.

³⁹ Na ten temat zob.: Umberto Eco, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, Tomasz Bieroń, Kraków 2008 (pierwsze angielskie wydanie książki pochodzi z roku 1992).

⁴⁰ Między innymi Umberto Eco. Zob. idem, *Lector in fabula*, op. cit., s. 14.

⁴¹ Za: Maciej Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999, s. 20.

plaatowane, głównie w związku z różnicą zdań wśród muzykologów na temat możliwości analogicznego do tekstu literackiego rozumienia dyskursywności i narracyjności w odniesieniu do muzyki. Wśród semiotyków muzyki nie tylko bowiem nie ma zgody co do rozumienia znaczeń podstawowych terminów, metodologii i zakresu przedmiotowego dyscypliny⁴², ale debata i spory toczą się wokół fundamentalnego dla niej problemu — „muzyka a język”. Kwestię tę wyeksponował Maciej Jabłoński w stwierdzeniu: „współczesna semiotyka muzyki ma tylko jeden cel [...]: potwierdzić bądź zaprzeczyć istnienie związku mediów językowego i muzycznego, przyjmując, że problem ten stanowi istotę dociekań podejmowanych w ramach dyscypliny”⁴³.

Kategoria „dyskursu muzycznego” stała się fundamentalnym składnikiem teorii semiotyki muzyki Eero Tarastiego i w jej ramach doszło do spektakularnego rozszerzenia zakresu aplikacji pojęcia izotopii w odniesieniu do muzyki. Fiński muzykolog wywiódł swoją koncepcję z dwóch „wielkich” teorii semiotycznych — teorii znaku Charlesa Peirce’a i teorii semiotyki narracyjnej Algirdasa J. Greimasa (którego był uczniem) — i oparł na dwóch tezach: „dzieło muzyczne jest znakiem” oraz „istota dzieła muzycznego przejawia się w jego dyskursywnym, dynamicznym czy procesualnym charakterze”⁴⁴. Semiotyka muzyki w jego rozumieniu i ujęciu to „szczególnego rodzaju sposób interpretowania, osadzony w szerokiej perspektywie humanistycznej; jej granice wyznacza teoria komunikacji”⁴⁵. Kluczowe dla teorii Tarastiego pojęcie „aktywizmu językowego” odnosi się do specyfiki dyskursu w znakowej i komunikacyjnej sytuacji muzyki, a mianowicie do dychotomii: „dyskurs muzyczny” (*musical discourse*, czyli dzieło muzyczne) – „dyskurs o muzyce” (*discourse about music*), czyli interpretacja semiotyczna utożsamiana z „intelektualnym poznaniem i wysławianiem krytycznym”⁴⁶. Kategoria izotopii w rozumieniu Tarastiego wpisana jest w rzeczoną dychotomię, wiąże się ponadto z elementami koncepcji lingwocen-

⁴² Ibidem, s. 24. Z powołaniem na tezy tekstu Davida Osmond-Smitha (idem, *Problems of Terminology and Method in the Semiotics of Music*, „Semiotica” 1974, vol. 16, nr 11).

⁴³ Maciej Jabłoński, op. cit., s. 24–25.

⁴⁴ Za: Maciej Jabłoński, op. cit., s. 57. Jabłoński konstatuje ponadto, iż „Tarasti twórczo nawiązuje do kilku teorii pomocniczych: teorii intonacji Borisa Asafiewa, teorii modalności Algirdasa Greimasa, ujęć strukturalistycznych (Mâche, Ruwet, Boiles, Nattiez; analiza pojęcia mitu w romantycznej estetyce muzyki), logiki modalnej Henry’ego von Wrighta (teza o tematyczności gwarantującej homeostazę dzieła, nawiązującą do Rudolfa Retiego)” (ibidem, s. 63).

⁴⁵ Za: Maciej Jabłoński, op. cit., s. 61. Z powołaniem na: Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, op. cit.

⁴⁶ Maciej Jabłoński, op. cit., s. 17 et passim.

tryzmu w muzykologii autorstwa Charlesa Seegera⁴⁷. Chodzi przede wszystkim o przejęty przez Tarastiego tzw. dylemat Seegera, w którym zawarte jest powątpiewanie czy istnieje „prosta przekładnia między językiem, w którym formułujemy sądy o muzyce (jej poznaniu), a treściami tegoż poznania”⁴⁸, inaczej mówiąc: wątpliwość, czy struktura języka („dyskurs o muzyce”) odpowiada strukturze rzeczywistości o jakiej język orzeka („dyskursowi muzycznemu”).

Izotopia znalazła się w zbiorze pojęć Peirce’a i Greimasa aplikowanych przez Tarastiego do muzyki, zdefiniowana zbieżnie z pierwszymi definicjami Greimasa jako „zbiór elementarnych kategorii semantycznych, które — dzięki redundancji — gwarantują [podkr. R.S.] koherentne i zestrojone odczytanie tekstu”⁴⁹. W ramach programu „osadzenia w muzykologii poglądów Greimasa”⁵⁰ Tarasti inkorporował pojęcie izotopii do własnej teorii muzyki jako bytu znakowego, jednakże podkreślić trzeba, że znacznie — i niewątpliwe samodzielnie — poszerzył zakres jej rozumienia w odniesieniu do muzyki, w oparciu o aparat pojęciowy i metodologiczny muzykologii. Sposób, w jaki Tarasti rozumiał izotopię w swoim ujęciu teoretycznym *in extenso* i w próbach praktycznego zastosowania, w istocie bliższy jest jednak późniejszej fazie jej funkcjonowania (typowej między innymi także dla późniejszych prac Greimasa), kiedy stała się już rodzajem *umbrella term*⁵¹. Świadczy o tym zestaw znaczeń, jakie Tarasti przypisał pojęciu „izotopia”⁵²:

1. Abstrakcyjna, aczasowa w istocie struktura „głęboka” (*Ursatz* w terminologii Schenkera).
2. Kategoria odpowiadająca za koherencję *dyskursu*, np. na wzór zasady „tematyczności” (Reti).
3. Strategicznie pojmowana rola technik kompozytorskich, kategorii gatunkowych, czy stylowych [...].

⁴⁷ Ibidem, s. 138 et passim.

⁴⁸ Ibidem, s. 157.

⁴⁹ Eero Tarasti, *Some Peircean and Greimasian Concepts as Applied to Music*, w: *The Semiotic Web*, red. Thomas Sebeok, Jean Umiker-Sebeok, s. 304. Za: Maciej Jabłoński, op. cit., s. 74. W porównaniu do rozpowszechnionej Greimasowskiej definicji izotopii zwraca uwagę zamiana „możliwości” na „gwarancję” (u Greimasa: „redundantny zestaw kategorii semantycznych, który umożliwia jednolite odczytanie...” — zob. przypis 9).

⁵⁰ Maciej Jabłoński, op. cit., s. 58.

⁵¹ Zob. Umberto Eco, *Two Problems...*, op. cit., s. 145.

⁵² Jabłoński przedstawia ów zbiór znaczeń jako „intuicje znaczeniowe” przypisane izotopii przez samego Greimasa w jego generatywistycznym modelu (por. Maciej Jabłoński, op. cit., s. 74). Stwierdzenie to budzi wątpliwości, zważywszy na fakt, że znaczenia te odnoszą się do specjalistycznej terminologii muzykologicznej, a kompetencje Greimasa w dziedzinie teorii muzyki czy muzykologii nie zostały potwierdzone.

4. Sposób traktowania faktury.
5. Zbiór konkretnych zachowań taktycznych w ramach dzieła [...].
6. [...] heteronomiczne kategorie tematyczne (toposy) czy mityczne, które stanowią rodzaj treściowej przesłanki utworu; kategorie semantyczne umożliwiające, jak chce Eco czy Stoianova, jednolite odczytanie danej kompozycji (np. patetyczność, bajkowość, mistycyzm, pastoralność, tragiczność, **egzotyczność** [podkr. R.S.], demoniczność, magiczność. Tarasti nazywa je mitycznymi semami bądź mitemami: można tu użyć również określenia „izotopie konotatywne”)⁵³.

Przytoczone określenia dotyczą zarówno elementów techniki kompozytorskiej i obiektywnych materiałowo-strukturalnych własności dzieła muzycznego, czyli „wewnętrznej rzeczywistości muzycznej”, jak i interpretowalnych (intencjonalnie wyinterpretowanych) jego cech. Jeśli jednak według rozumienia Tarastiego „izotopie» współdecydują [...] o strategii kształtowania wszystkich wymiarów **dyskursu**: czasowym [»stosunki rytmiczno-metryczne«], »przestrzennym« [»stosunki harmoniczne«] i »czynnościowym« [»stosunki motywiczne«]”⁵⁴, to można zastanawiać się, czym są owe izotopie i którego dyskursu immanentną cechą stanowią: „dyskursu muzycznego” (dzieła muzycznego) czy „dyskursu o muzyce” (interpretacji dokonanej przez odbiorcę dzieła).

Rozstrzygnięcia w tej kwestii są o tyle bezskuteczne w kontekście teorii fińskiego muzykologa, że opiera się ona na założeniu, iż „dzieło muzyczne nie może istnieć bez podmiotu poznającego, dzięki któremu zostanie rozpoznane, uchwycone w całej wewnętrznej logice”⁵⁵. Wynikać ma z tego, że „wewnętrzna logika muzyczna jest [...] funkcją procesów modalizacji zachodzących w świadomym odbiorze i doświadczeniu muzycznym”, a „wewnętrzna rzeczywistość muzyczna oraz stosunki heteronomiczne są porządkowane w umyśle odbiorcy dzięki procesowi interpretacji”⁵⁶. Tarasti zakłada bowiem, że dzieło muzyczne

⁵³ Za: Maciej Jabłoński, op. cit., s. 74. Rozwijając swoją teorię w kierunku krystalizującej się tzw. semiotyki egzystencjalnej Tarasti poszerzył wkrótce jeszcze bardziej pole aplikacji izotopii, wyliczając ponadto przykładowe sytuacje-izotopie zwane „izotopiami decyzyjnymi”: 1. reguły społeczne; 2) wzory i sytuacje historyczne; 3) sytuacje egzystencjalne (śmierć/życie); 4) sytuacje komunikacyjne (auto- lub allokomunikacyjne); 5) sytuacje władzy; 6) sytuacje i doświadczenia religijne; 7) sytuacje związane z zaspokajaniem głodu; 8) sytuacje wyborów moralnych. Za: Maciej Jabłoński, op. cit., s. 162. Jabłoński stwierdza, że Tarasti przejął od Greimasa określenie „izotopie decyzyjne”, jednak nie podaje źródła tego zapożyczenia. Nie udało się go także odnaleźć ani w dostępnych pracach samego Greimasa, ani potwierdzić na podstawie recepcji jego teorii utrwalonej w literaturze tematu.

⁵⁴ Maciej Jabłoński, op. cit., s. 74.

⁵⁵ Ibidem, s. 76.

⁵⁶ Ibidem.

jest „faktem epistemicznym” — jego istnienie jest zależne od poznania, którego może doświadczyć odbiorca (a mowa tu o badaczu-muzykologu), oraz od rezultatów owego poznania „wyrażonych w języku”⁵⁷. Słuszne jest zatem stwierdzenie, że teoria semiotyki muzycznej Tarastiego to w zasadzie „teoria poznania muzyki (a właściwie — muzykologicznego poznania muzyki)”⁵⁸. Tak rozumiane poznanie fiński muzykolog utożsamia z interpretacją semiotyczną, a ponieważ narzędziem poznawczym czyni osobistą intuicję, a ponadto „wrażliwość badacza”, a nawet „oślnienie, zwłaszcza wówczas, gdy kreuje [on] istotne momenty poznania przedmiotu — muzyki”, jest oczywiste, że tym samym programowo odrzuca pierwotne założenia semiotyków-strukturalistów, które osadzały analizę semiotyczną tekstu (dyskursu) w zobiektywizowanych strukturach języka pojętego jako system, przekreślając subiektywność interpretacji jako „metodologicznie nieczystą”⁵⁹. Abstrahuje zarówno od pierwotnego Greimasowskiego warunku redundancji jednostek konstytutywnych izotopii, jak i od rekurencji czy iteracji ich określonych cech, co determinowało możliwość orzekania o izotopii w propozycjach kontynuatorów Greimasa. Nie szuka analogonów muzycznych struktur czy muzykologicznych strategii wypracowanych w metodologii strukturalno-lingwistycznej i w semiotyce tekstu, nawiązuje natomiast do tendencji inkluzyjnej, charakterystycznej dla początkowego etapu funkcjonowania izotopii na gruncie językoznawstwa. Wielość znaczeń przypisanych izotopii w ujęciu Tarastiego, a właściwie otwartość jej pola znaczeniowego sprawia, że w porównaniu do zastosowań wypracowanych w innych teoriach semiotycznych jej funkcjonalność w praktyce analityczno-interpretacyjnej, zwłaszcza aplikacja do badań muzycznego egzotyizmu orientalnego, jest specyficznie ograniczona. Izotopia w ujęciu Tarastiego jest w zasadzie metaforą — służy do kojarzenia, w duchu pansemiotyzmu, muzycznych analogonów planu wyrażenia i planu treści, w tym rozmaitych struktur i poziomów materiałowo-formalnej organizacji dzieła. Można sądzić, że w pewnej mierze związane jest to z przekonaniem fińskiego muzykologa, iż strukturze procesów muzycznych odpowiada język „efektywny i afektywny”, który — w myśl założenia Seegera — jest dlatego „językiem dyskursywnym” czyli „instrumentem stosunkowo najwierniej oddającym *dyskursywny* [...], dynamiczno-energetyczny charakter muzyki”, że obfituje właśnie w metafory i neosemantyzmy⁶⁰. Tym bardziej nie wydaje się, aby Tarastiemu bliski był zamysł, urze-

⁵⁷ Ibidem, s. 75.

⁵⁸ Ibidem, s. 152.

⁵⁹ Za: Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., s. 6.

⁶⁰ Maciej Jabłoński, op. cit. s. 154.

czywistniony przez Umberto Eco, ujednolicenia pojęcia izotopii i tym samym uzdatnienia jej jako podstawowego narzędzia interpretacji tekstualnej, co więcej — narzędzia metodologii na tyle znormalizowanej i respektującej *intentio operis*, że stanowić może zabezpieczenie przed „użyciem” tekstu przez interpretatora.

Tarasti nie próbuje na nowo definiować izotopii dostosowując ją do warunków muzyki, ale wprowadza pewne novum w zakresie rozumienia pojęcia. Do zbioru desygnatów izotopii dołącza mianowicie te, które — odnosząc się do etymologii słowa (*isos* ‘równy’ + *tópos* ‘miejsce’) — związane są z pojęciem „toposu” i sensami, w jakie termin ten został zaopatrzone we współczesnej humanistyce⁶¹. W jakimś stopniu bliska temu zaanektowanemu polu znaczeniowemu jest także „egzotyczność”, którą Tarasti traktuje jak kategorię semantyczną i określa mianem „mitycznego semu”, „mitemu” lub „izotopii konotatywnej”. Wobec braku bliższych autorskich wskazówek co do podstaw orzekania o tak pojmowanej izotopii, badaczowi aplikującemu teorię Tarastiego pozostaje do dyspozycji — programowo niezbywalna w procesie realizacji semiozy — osobista intuicja praktyczno-muzyczna. Co więcej, ponieważ „obecność podmiotu w procesie realizowania się dyskursu zakłada wymiar emocjonalny”, także możliwość ustanawiania tak rozumianej izotopii jest „wypadkową dwóch podmiotowych kategorii poznawczych, odgrywających kluczową rolę: »postawy oczekiwania« (nawyk, ale i kompetencja muzyczna) oraz »pamięci« i ich znakotwórczej funkcji”⁶². Takie eksponowanie zagadnienia relacji między znakami a interpretatorami w procesie komunikacji oraz kwestii zależności rozumienia i interpretowania wypowiedzi (tekstu/dyskursu) od kontekstu, to akcent na pragmatykę, która jest istotna w badaniach nad orientalizmem, a dla części egzemplifikacji egzotyizmu orientального — kluczowa.

Wagę aspektu pragmatyki potwierdza zastosowanie pojęcia izotopii semantycznej do badań problematyki orientalizmu. Jean-Pierre Bartoli, pomysłodawca tej strategii, wyszedł od założenia, iż muzyczny egzotyizm (traktowany tu synonimicznie z orientalizmem) jest „systemem semiotycznym”⁶³ i jako taki stanowi „doskonałą ilustrację koncepcji izotopii”⁶⁴. Przypomniał motywy uzasad-

⁶¹ Chodzi o „odwieczne i stale podejmowane motywy i tematy, będące świadectwem ciągłości śródziemnomorskiej kultury i uzewnętrznieniem jej archetypicznej wspólnoty”, innymi słowy — o „zuniwersalizowane obrazy myślowe funkcjonujące w różnych dziedzinach kultury”. Za: Aleksandra Okopień-Sławińska, „Topos”, w: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, op. cit., s. 584.

⁶² Maciej Jabłoński, op. cit., s. 76.

⁶³ Jean-Pierre Bartoli, op. cit., s. 62.

⁶⁴ Ibidem, s. 68.

niające stworzenie i użytkowanie pojęcia przez Greimasa i Rastiera, powołując się na jedną z pierwszych Greimasowskich definicji, określających izotopię jako „redundantny zbiór kategorii semantycznych, który umożliwia odczytanie tekstu”⁶⁵. Definicję bazową zaczerpnął natomiast z dziedziny stylistyki, gdzie izotopią nazywana jest — według Jeana Mazaleyrata i George’a Molinié —

każda sieć semantyczna oznaczona przez system redundancji: redundancje te mogą być wyrażone przez repetycje znaków lub wariacje pokrewnych słów; mogą być oznaczone przez powtórzenie identycznych lub analogicznych denotacji i konotacji między różnymi słowami⁶⁶.

A zatem „funkcjonowanie izotopiczne” to takie, na podstawie którego „wiemy, że termin polisemiczny jest użyty w jednym z wielu swoich znaczeń, z wyłączeniem innych”⁶⁷, skonstruował Bartoli i w tak rozumianej koncepcji izotopii dostrzegł analogię do funkcjonowania formuł orientalizacji w dziele muzycznym. W swojej propozycji aplikacji ogólnosemiotycznego pojęcia do muzyki skupił się na poziomie jej jednostek konstytutywnych, a zatem — co wymaga podkreślenia — powrócił do kwestii konstytucji izotopii, będącej inherentnym aspektem jej pierwszych teoretycznych ujęć.

W opisie działania „egzotyzującego systemu semiotycznego” Bartoli posłużył się przykładami zaczerpniętymi z muzyki francuskiej i niemieckiej XIX wieku, głównie z kompozycji Georges’a Bizeta, Léo Delibesa, Féliciena Davida i Leopolda von Meyera⁶⁸. Zawierają one modelowe egzemplifikacje zastosowania takich środków techniki kompozytorskiej, które egzotyzują rzeczywistość zwaną Orientem. Są to niemal wyłącznie stereotypowe formuły orientalizacji, krystalizujące się jako takie w muzyce począwszy od epoki baroku, w utrwalone

⁶⁵ Algardias J. Greimas, *Pour une théorie de l’interprétation du récit mythique*. „Communications” 1966, nr VIII, s. 30. Za: Jean-Pierre Bartoli, op. cit., s. 65. Bartoli dodał także komentarz Nicolasa Meeusa à propos tej klasycznej Greimasowskiej definicji, zamieszczony zresztą w recenzji francuskiego wydania *Semiotyki muzycznej* Eero Tarastiego: „konkretnie znaczy to, że wiele elementów dyskursu (sememów) może zawierać wspólne elementy znaczenia (semy), których identyfikacja pozwala na zniesienie wieloznaczności” (por. Nicolas Meeus, [recenzja książki Eero Tarastiego *Sémiotique musicale*], „Musurgia” 1997, nr IV/2, s. 98).

⁶⁶ Jean Mazaleyrat, Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris 1989, s. 187–188. Za: Jean-Pierre Bartoli, op. cit., s. 67.

⁶⁷ Jean-Pierre Bartoli, op. cit., s. 67.

⁶⁸ A dokładniej: pieśń *Adieux de l’hôtesse arabe* (1867) z cyklu *Melodies* op. 21 na głos z fortepianem Georges’a Bizeta, aria *Légende de la fille du paria* z II aktu opery *Lakmé* (1883) Léo Delibesa, ode-symphonie *Le Désert* (1844) Féliciena Davida, *Fantasie orientale sur deux thèmes arabes* (1845) na fortepian Leopolda von Meyera.

w wieku XIX. Wzorcową ich egzemplifikacją jest sekunda zwiększona, występująca zwykle w konfiguracji z sekundą małą, przez niektórych badaczy określana wręcz mianem „orientalnej sekundy zwiększonej”.

Bartoli stwierdził, że owa sekunda zwiększona nabiera sensu (znaczenia) egzotycznego tylko w miarę tego, jak jej funkcjonowanie w tonalnym kontekście harmonicznym (bo taki charakteryzował analizowane przez niego kompozycje) jest zamaskowane i pod warunkiem, że jej obcość jest zaakcentowana przez inne parametry kompozycji. Doszedł na tej podstawie do wniosku, że jeśli pewne pojedyncze jednostki znaczenia usytuuje się w określonym (werbalnie, np. w tytule czy w warstwie słownej dzieła) kontekście, czyli w lokalizacji geograficznej, historycznej, obyczajowej, i dołączy do nich inne jednostki „zmierzające w tym samym kierunku”, umożliwi się aktywowanie ich potencjału wyobcowania (*potentiel dépayant*). Jego zdaniem, „aby obraz dźwiękowy ewokowanej kultury muzycznej mógł powstać w umyśle słuchacza, najważniejsze jest to, by zniesienie dwuznaczności (niejednoznaczności) semantycznej dokonało się poprzez połączenie wielu jednostek, które, wchodząc w relacje pomiędzy sobą, aktywują sem »muzyka orientalna«”⁶⁹.

W słowniku pojęć przejętych lub inspirowanych teorią semiotyczną i analizą semantyczną, których zastosowanie do muzyki Bartoli proponuje, znajdują się przede wszystkim te, które dotyczą jednostek konstytuujących izotopię „orientalną”. Oprócz „semów muzyki orientalnej” są „sememy orientalne” oraz antonimiczne pary pojęć określających relację obce/orientalne–swojskie/okcydentalne: „jednostki allochtoniczne i jednostki autochtoniczne”, „egzosemy i idiosemy” oraz „egzosememy i idiosememy”⁷⁰.

Poza emblematyczną sekundą zwiększoną, do zbioru jednostek znaczenia, mających potencjał egzotyzacyjny (i zarazem orientalizujący), Bartoli zalicza: opadającą skalę molową w odmianie eolskiej (stosowana już w najwcześniejszych barokowych egzotyzacjach), opadający kierunek motywów o małym ambitusie (w obrębie kwarty, kwinty lub tercji wielkiej), figuracje melodyczne, bogatą ornamentykę (mordenty, biegniki, tryle), chromatyczną melizmatykę, układy

⁶⁹ Jean-Pierre Bartoli, *Esquisse d'une chronologie des figures rhétoriques de l'exotisme orientaliste français au XIX^e siècle*, w: *La musique entre France et Espagne: Interactions stylistiques 1870–1939*, red. Louis Jambou, Paris 2004, s. 201–213.

⁷⁰ Jean-Pierre Bartoli, *Propositions pour une définition...*, op. cit. Bartoli używa tych par terminów wymiennie. Nie wyjaśnia przy tym znaczenia pojęć ogólnosemiotycznych, uznając je najwyraźniej za powszechnie zrozumiałe. Warto jednak przypomnieć, że pojęcie „sem” ma co najmniej dwa różne znaczenia. Z przykładów Bartoliego wynika poza tym, że w zasadzie stosuje on wymiennie pojęcie „semu” i „sememu” (na temat znaczeń obu pojęć zob. przypis 7).

melodyczne oparte na modalności odmiennej od systemu rodzimego (imitującej wyimaginowane egzotyczne skale). Dołącza ponadto: ostinatową warstwę harmoniczną towarzyszącą planowi melodycznemu, w tym puste (quasi-burdonowe) kwinty, statyczność harmoniczną, powtarzalność formuł meliczno-rytmicznych wywołującą wrażenie relatywnej monotonii. Rangę jednostek znaczenia nadaje Bartoli także osobliwościom metroritmiki w kontekście utrwalonej pulsacji periodycznej: rytmom asymetrycznym, polirytmii i polimetrii. Każda z tych jednostek sama w sobie, i występując pojedynczo, jest tylko potencjalnie nośnikiem znaczenia egzotycznego/orientalnego. Aktywuje się jako „orientalna” jednostka znaczenia dopiero w kontekście orientalnym, ten zaś wymaga połączenia kilku „jednostek allochtonicznych”. Izotopia w rozumieniu Bartoliego to właśnie „połączenie i redundancja jednostek znaczenia i w rezultacie — zniesienie niejednoznaczności komunikatu semiotycznego”⁷¹.

Należy tu dodać, że jednostkami znaczenia „orientalnego” w wielu egzotyzujących interpretacjach muzycznych obrazów Orientu bywają także z natury nie-muzyczne atrybuty kolorytu orientalnego (*couleur locale*), takie jak bujna dekoracyjność czy „typowo wschodni przepych”, niezależne od geograficznej lokalizacji, czyli zarówno arabskie czy chińskie, jak i baśniowo-orientalne, zlokalizowane jedynie imaginacyjnie. Znaczenia te w materii muzycznej dzieła odczytywane są z „połyskliwie-migotliwych” barw, niuansowego zróżnicowania brzmień wokalnych i instrumentalnych, gęsto ornamentowanej faktury, afektowanej narracji, na przemian euforycznej i zamierającej, z dramaturgii naznaczonej przesadną (hiperboliczną) ekscytacją, angażującej na przemian skrajne emocje dookreślone słownie (np. od *scherzando* do *misterioso*) itd. — inne niż te zwyczajnie adekwatne czy stabilne wyrazowo. Na tej samej zasadzie, choć z oczywistych względów już bardziej perswazyjnie i o wiele ryzykowniej, dochodzi w niektórych interpretacjach do orientalnego nacechowania rozmaitych jednostek czy fragmentów dyskursu muzycznego znaczeniami odnoszącymi się do stereotypowych wyobrażeń Orientu jako scenerii niezwykłych „wschodnich awantur” o zabarwieniu erotycznym — „arabskich nocy” w aurze zmysłowości i obietnicy rozkoszy, w tym także tej nacechowanej mizoginicznie, czy wręcz homoseksualnie. Ideologiczna intencjonalność takich interpretacji dałaby się już jednak wpisać — być może jako szczególna postać funkcjonowania izotopicznego — w ramy *gender studies*.

Bartoli odnotowuje fakt eksploatawania pojęcia izotopii przez wielu muzykologów, krytycznie odnosi się natomiast do częstych nadużyć związanych

⁷¹ Jean-Pierre Bartoli, *Propositions pour une définition...*, op. cit., s. 70.

— jego zdaniem — z metaforyzacją jej rozumienia (między innymi przez Tarastiego).⁷² Deklarując się jako zwolennik powrotu do źródeł pojęcia (u Greimasa i Rastiera) uznaje izotopię za „fenomen” i niejako odwraca jej funkcjonowanie, zachowując jednakże rudymenatny sens pojęcia. Znamiennym potwierdzeniem tej inwersji jest konstatacja Bartoliego: „sememy muzyczne, które same w sobie nie mają konotacji egzotycznych [orientalnych], przez swoje nagromadzenie aktywują izotopię, która ustanawia egzosem o najwyższej skuteczności”⁷³.

III. Konkluzje i zarys nowych perspektyw

Rozpatrywanie orientalizmu (egzotyzmu orientalnego) jako specyficznego komunikatu zawartego przez kompozytora w dziele muzycznym daje nie tylko możliwość przejścia atrakcyjnego garnituru terminów i pojęć lingwistyki i semiotyki. Może przynieść ważne i ciekawe rezultaty, jeśli spełnione zostaną warunki brzegowe dotyczące z jednej strony specyfiki semiozy w sytuacji muzyki, z drugiej — istoty i poziomu przejawiania się tego, co egzotyczne w muzyce. Trzeba podkreślić, że propozycja metodologiczna Bartoliego skupia się przede wszystkim na finalnym etapie semiozy — odbiorze komunikatu „orientalnego”. Obejmuje zatem poziom recepcji dzieła i dotyczy orientalności jako jakości wytwarzanej i dostępnej w „konkretyzacjach dzieła” oraz „świadczeniach jego odbioru”⁷⁴. Częściowo tylko dotyka problemu orientalizmu rozumianego jako zawartej w dziele muzycznym kreatywnej i kreacyjnej reprezentacji Orientu, czyli intencjonalnego i uwarunkowanego sposobu przedstawienia i ujęcia rzeczywistości Orientu w dziele muzycznym *in toto*.

Rezultaty zastosowania strategii wypracowanej przez Bartoliego ewokują kardynalny problem większości teorii semiotyki muzyki, a mianowicie wciąż dyskusyjną kwestię „językopodobności” muzyki. Na poziomie praktyki anali-

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Pojęcie „konkretyzacji dzieła” i „świadczenia odbioru dzieła”, zaadaptowane tu na grunt muzyki, zdefiniowane zostało przez Michała Głowińskiego (idem, *Świadczenia i style odbioru*, w: Michał Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 116–137). Pod pojęciem konkretyzacji dzieła muzycznego można *per analogiam* rozumieć: 1) jego wykonanie (odczytanie i rozumienie wykonawcy-interpretatora); 2) jego percepcja i recepcja w różnego rodzaju tekstach o dziele — w naukowych dyskursach muzykologicznych (w ujęciach tematycznych — analityczno-interpretacyjnych, oraz historycznych, teoretycznych, metodologicznych itd.), w dyskursach krytyki muzycznej oraz w „tekstach muzycznych” — czyli w ujęciach dzieła w innych dziełach (recepcja w twórczości innych kompozytorów).

tycznej skupionej na określeniu *differentia specifica* orientalizmu konkretnego dzieła orientalnego, a tym bardziej na etapie komparatystyki poszczególnych muzycznych reprezentacji Orientu, określenie poziomu redundancji wystarczającej do ukonstytuowania się izotopii orientalnej w danym dziele muzycznym może być problematyczne, zwłaszcza jeśli intencje znaczeniowe nie są zasygnalizowane *a priori* np. w tytule utworu czy w tematyce jego warstwy tekstowej. Podobnie trudne jest, a niekiedy wręcz niemożliwe, uchwycenie topograficznego zróżnicowania repertuaru środków orientalizacji. Sekunda zwiększona może — w zależności od kontekstu — stać się „egzosemem orientalnym”, egzotycznym (niezlokalizowanym), lub np. tureckim, arabskim, cygańskim czy hiszpańskim, może też pozostać jednostką autochtoniczną⁷⁵. Z punktu widzenia komunikacji semiotycznej problem związków tzw. „jednostek allochtonicznych” z autentyczną muzyką Orientu ma jednak drugorzędne znaczenie, a najczęściej jest nieistotny⁷⁶. Poza tym — pozostaje nieuchwytny narzędziami semiotyki. Najważniejsze jest tu pytanie o skuteczność komunikatu orientalnego, tj. czy (i dlaczego wciąż) odbiorca odczytuje intencję kompozytora. Nawet wówczas, gdy jego nośnikami są wyimaginowane allochtoniczne jednostki znaczenia, które mają jedynie sprawiać wrażenie autentyczności, tworzyć jej iluzję.

Nie ulega już dzisiaj wątpliwości, że stereotypowe formuły egzotyzacji, te wypracowane i najintensywniej stosowane w muzyce epoki romantycznej, ale przez niektórych kompozytorów użytkowane jeszcze z powodzeniem w pierwszej połowie XX wieku, z którąkolwiek z osobna rzeczywistą tradycją muzyczną Orientu mają związek bardzo powierzchowny, jeżeli nie tylko i wyłącznie wyimaginowany. Odnoszą się raczej do jakiegoś uniwersalnego toposu zachodniego wyobrażenia monolitycznego Orientu. Dlatego może zastanawiać celowość nadawania poszczególnym jednostkom znaczenia (nazywanym „jednostkami egzotycznymi”, „figurami orientalizmu” lub „allochtonicznymi jednostkami znaczenia”) rangi zapożyczeń czy „rekonstrukcji” autentycznej muzyki Orientu. Rozpatrywanie egzotyizmu orientalnego z nastawieniem na wery-

⁷⁵ Albo może uchodzić za enigmatycznie egzotyczną, jak odczytuje to J.-P. Bartoli w *Mazurku* op. 7 nr 1 F. Chopina (idem, *Propositions pour une définition...*, op. cit., s. 63–64), a odnotowuje także Ralph P. Locke (idem, *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge 2009, s. 12); lub wręcz za orientalną (zob. Jeffrey Kallberg, *Arabian Nights; Chopin and Orientalism*, w: *Chopin and his Work in the Context of Culture*, red. Irena Poniatowska, Kraków 2003, s. 171–183).

⁷⁶ Bartoli stawia jedynie tezę (która wydaje się dyskusyjna), że „im bardziej wzrasta znajomość obcego języka artystycznego, tym bardziej natura jednostek allochtonicznych komplikuje się i tym bardziej musi zbliżyć się do rzeczywistości” — Jean-Pierre Bartoli, *Propositions pour une définition...*, op. cit. s. 65.

fikację autentyczności poszczególnych elementów orientalnych, a więc w perspektywie etnomuzykologicznej, jest uzasadnione imperatywem dociekania prawdy o ich rzeczywistych związkach z konkretną, realną kulturą muzyczną Wschodu. To, że doprowadza do odkrycia np. braku związków skali *zirefkend* stosowanej przez Ludomira M. Rogowskiego z autentycznym makamem arabsko-perskim, czy meliki *Pieśni miłosnych Hafiza* Karola Szymanowskiego z arabskimi skalami modalnymi, potwierdza w pewnym sensie istotę egzotyzmu jako artystycznego ujęcia rzeczywistości uświadomionej i ukazanej jako egzotyczno-orientalna. Egzotyka — tak Orientu, jak zresztą każda inna — jest bowiem „bardziej przedmiotem intencjonalnym niż realnym”⁷⁷. Ujawnienie bardzo luźnych związków z „oryginałem” orientalnym nie deprecjonuje wartości artystycznych samego dzieła. Od kompozytorów nie oczekuje się kompetencji specjalistów w dziedzinie etnomuzykologii czy studiów orientalistycznych i rzadko który kompozytor je posiada (z wyjątkiem na przykład Konstantego Regameya czy Béli Bartóka).

Weryfikacja autentyczności poszczególnych „egzosememów orientalnych”, jeśli chcemy tak nazywać struktury, figury czy cechy tkanki dźwiękowej dzieła muzycznego, jest jednak o tyle konieczna, że umożliwia rozróżnienie twórczej konfabulacji Orientu od twórczo przetworzonych elementów orientalnego autentyku. Daje także szanse na porównania — uchwycenie reguł, tendencji, chronologii rozwiązań kompozytorskich. Jest jednocześnie gwarantem nieprzekroczenia granicy między interpretacją i nadinterpretacją w odczytaniu intencji twórcy — powstrzymuje od naddawania sensów wykraczających poza potwierdzony zakres kompetencji etnomuzykologicznych (kulturoznawczych) kompozytora.

Tak zwana „orientalna sekunda zwiększona”, która najsilniej utrwaliła się jako modelowa formuła egzotyzyacji, niemal muzyczny symbol tego, co najbardziej orientalne w muzyce zachodniej, została wykorzystana w analizie procesów metysyzacji muzyki arabskiej jako element allochtoniczny czyli obcy, niemający nic wspólnego z tradycją autochtoniczną — arabską teorią i praktyką muzyczną. Dla libańskich muzykologów — Amina Beyhome’a⁷⁸ i Nidaa Abou Mrada — jej nieobecność stanowi jedno z głównych kryteriów autentyczności muzyki arabskiej, a intensywność jej użycia określa stopień okcydentalizacji muzyki rodzimej, jej zaangażowania w procesy akulturacyjne. Fenomen wprowadzania

⁷⁷ Por. Andrzej Stoff, *Egzotyka, egzotyzm, egzotyczność. Próba rozgraniczenia pojęć*, w: *Egzotyzm w literaturze*, red. Erazm Kuźma. Szczecin 1990, s. 13 et passim.

⁷⁸ Amine Beyhom, *Des critères d'authenticité dans les musiques métissés et de leur validation: exemple de la musique arabe*, „Filigrane” 2007, nr 5, s. 63–91.

sekundy zwiększonej (z zachodniego systemu 12-stopniowego równomiernie temperowanego) do arabskiej praktyki muzycznej operującej wciąż interwałami Zalzała (w systemie 17-stopniowym nierównomiernie temperowanym) nazywany bywa egzotyacją zwrotną. O egzotyzmie odwróconym, *à l'envers* (egzotyzmie Zachodu względem reszty świata) czy kontregzotyzmie mówi się zresztą także w odniesieniu do wielu innych zjawisk kulturowych⁷⁹.

Do weryfikacji autochtonicznej autentyczności praktyki muzycznej Bliskiego Wschodu Abu Mrad wykorzystał izotopię semantyczną, zainspirowany propozycjami pojęciowo-metodologicznymi Bartoliego⁸⁰. Początkowo libański muzykolog — i jednocześnie muzyk kultywujący tradycje rodzimej kultury muzycznej⁸¹ — wyraźnie preferował termin „izosemia” (przypomnijmy, że wprowadzony do językoznawstwa przez Pottiera) i nim określał strategię opisu „izotopicznego funkcjonowania” egzotyizmu muzycznego, wypracowaną przez Bartoliego. W późniejszych pracach używał obu terminów wymiennie, jednak to izotopii semantycznej nadał rangę narzędzia służącego do rozpoznawania „egzosemii muzycznej”. Wychodząc od ustaleń Bartoliego, Abu Mrad odwrócił skonstruowaną z zachodniego punktu widzenia relację autochtoniczność–allochtoniczność i opisał funkcjonowanie „egzotyizmu okcydentalizującego” z perspektywy człowieka Wschodu.

Izotopia w ujęciu Abu-Mrada stała się zobiektywizowanym narzędziem umożliwiającym „wykrycie charakteru okcydentalistycznego” w orientalnej — arabskiej i „arabofońskiej” — praktyce muzycznej z okresu od końca XIX do I połowy XX wieku (na podstawie zachowanych dokumentów fonograficznych, tj. nagrań utworów, których immanentną cechą jest, jak wiadomo, improwizacja)⁸². Wymagało to wprowadzenia kwantytatywnego pojęcia operacyjnego: „współczynnika egzosemii” (*indice d'exosémie*) I_E, gdzie E to dany egzosem.

⁷⁹ Zob. Lionel Gauthier, *L'Occident peut-il être exotique? De la possibilité d'un exotisme inversé*, „Le Globe” 2008, nr 148, s. 47–64.

⁸⁰ Nidaa Abou Mrad, *Esquisse d'une procédure d'authentification par isosémie de la production musicale du Proche Orient*, referat wygłoszony w sierpniu 2007 r. podczas Congrès des musiques dans le monde de l'islam w Assilah (Maroko). Dostępny na <http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/intervenantsfr.htm> (dostęp 31.01.2011).

⁸¹ Nidaa Abu Mrad jest dyrektorem l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine w Hadath-Baabda (Liban) i członkiem-założycielem *The Classical Arabic Music Ensemble*, zespołu specjalizującego się w rewitalizacji autentycznej tradycji muzycznej Bliskiego Wschodu (od 2002 roku działającego przy wspomnianym instytucie).

⁸² Zob. Nidaa Abou Mrad, *L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale*, „Musurgia” 2010, vol. XVII, nr 1, s. 5–16.

Za najbardziej symptomatyczne egzosemy, czyli „egzotyczne sygnatury okcydentalizujące” uznane zostały melodyczne i rytmiczne zachodnie elementy syntaktyczne⁸³. Abu Mrad przedstawił trzy modelowe rezultaty tego rodzaju procesów akulturacyjnych: 1) $I_E=0$: badany egzosem jest izolowany, co dowodzi autochtonicznej koherencji analizowanego utworu muzycznego (czyli jej izotopii); 2) $I_E=1$: egzosemia jest potwierdzona połączeniem wielu egzosemów, co dowodzi allochtonicznej koherencji danej realizacji muzycznej, którą cechuje wówczas deterytorializacja; 3) $I_E=1/2$: egzosemia jest słabo potwierdzona redundancją i ograniczoną koniunkcją egzosemów, co ukazuje brak spójności na poziomie strategii ekspresyjnej („kompozycyjnej”), a zatem mamy do czynienia z utworem (improvizacją) jako „patchworkową hybrydyzacją”⁸⁴.

Tym sposobem izotopia — zaadaptowana do muzyki z właściwym jej zapleczem semiotycznym — zyskała quasi-normatywny wymiar. Jednocześnie stała się kategorią transkulturową. Meandry jej rozumienia i specyfika nowego pola aplikacji składają się na problem wymagający ujęcia w najszerszej perspektywie kulturowej, a właściwie metakulturowej. To już jednak temat na osobne studium.

SUMMARY

Semantic Isotopy as Applied to Research in Musical Orientalism — Possibilities and Constraints

The aim of this study is to determine the possibilities and constraints of applying semantic isotopy, a concept developed in the area of semiotics with reference to language system and structure, in analysis of Orientalism as a way of presenting a reality that is referred to as the Orient in a musical work. The starting point is a review of acts of functioning of isotopy in semiotic text concept: from the original understanding of A. J. Greimas (semantic coherence of narrative text in the context of his theory of structural semantics), through the approach of François Rastier (strategic concept of interpretation within his theory of interpretative semantics) and Bernard Pottier (stability of semic feature, or isosemy of lexi-

⁸³ Ibidem, s. 12. Autor zalicza do egzosemów między innymi: skoki tercjowe i tercjowo-kwartowe (na wzór rozłożonych trójdźwięków durowych i molowych w zachodnim systemie 12-stopniowym równomiernie temperowanym), regularne użycie skal diatonicznych i modulacji (ewokujących zachodni system tonalny dur-moll), obcych tradycyjnym autochtonicznym normom, ponadto regularności pulsu i periodiczność przebiegów rytmicznych, dających zamknąć się w taktach prostych dwudzielnych oraz trójdzielnych, często stanowiących „naiwne” ewokacje walca.

⁸⁴ Nidaa Abu-Mrad, *Esquisse d'une procédure...*, op. cit., s. 5.

cal-grammatical structures), to Umberto Eco's concept (interpretive coherence associated with the concept of topic within the principle of textual cooperation).

Determinants of adaptation of isotopy in musical semiotics are considered using the example of spectacularly extended field of application of this concept in Eero Tarasti's semiotic theory (or theory of musicological cognition of music) and his concept of discourse (musical one, and about music). The range of usefulness of isotopy is presented on the basis of methodological propositions of Jean-Pierre Bartoli and results of his research into Orientalism of the 19th- and early 20th-century French music. A description of consequences of examining Orientalism (oriental exoticism) as a semiotic system, assuming "language-likeness" of music, concerns conditions of "isotopic functioning" of musical exoticism.

The conclusions underline a necessity for distinguishing between Orientalism and orientality due to the nature of semiosis in the case of music, and a need to verify the authenticity of "allochthonic units" (Bartoli's "oriental semes" or "exosememes") in a prospect of research in Orientalism as a phenomenon in the Western culture.

These issues have also been emphasized in recent research on the musical consequences of cultural diffusion processes (manifestations of "occidentalising exoticism" in contemporary musical practice in the Middle East), in which the isotopy/isodemy is used as an objectified transcultural analytical tool.

KEYWORDS: semantic isotopy, musical orientalism, musical exoticism, musical semiotics, textual interpretation, musical discourse