

Muzyczne *Moi* i *Soi* w semiotyce egzystencjalnej Eero Tarastiego

Magdalena Krasieńska

Uniwersytet Warszawski

krasinska.mag@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-2347-3065>

Celem niniejszego artykułu jest omówienie relacji, istotnej z punktu widzenia projektu semiotyki egzystencjalnej, pomiędzy dwiema stronami „muzycznego organizmu”: *Moi*, które reprezentuje „wewnętrzność”, egzystencjalne ego podmiotu, oraz *Soi*, odpowiadające za to, co uwarunkowane społecznie. Eero Tarasti, twórca wspomnianej odmiany semiotyki, rozważając napięcie pomiędzy *Moi* i *Soi*, odwołuje się do tradycji Kantowskiej, Heglowskiej, Heideggerowskiej, jak też do tradycji semiotyki francuskiej (Greimas), tartusko-moskiewskiej (Łotman) i biosemiotyki (Uexküll). Tworzy on za pośrednictwem pojęć *Moi* i *Soi* modele uwzględniające przejścia od tego, co jednostkowe, do tego, co wspólnotowe (i odwrotnie), wpisując problem tworzenia i odbierania dynamicznych znaków w szerszą perspektywę relacji podmiotu z własnym otoczeniem (*Dasein*, *Umwelt*) i z transcendencją.

Przyporządkowując *Moi* ciału, a *Soi* formie, Tarasti podkreśla, że pierwsze z nich jest swoistą wiązką wrażeń, podczas gdy drugie realizuje się w działalności dyskursywnej. Stąd społeczne *Soi* („siebie”) jest przestrzenią łączącą twórców, umożliwiającą komunikację pomiędzy nimi i wzajemne czerpanie ze swoich zasobów. Egzystencjalne *Moi* („mnie”) powoduje natomiast, że dzieło sztuki nabiera cech wysoce indywidualnych, idiomatycznych, nowatorskich. W związku z tym to, co indywidualne i to, co społeczne wzajemnie się pobudza i uzupełnia. Ponieważ *Moi* i *Soi* stanowią przeciwstawne, choć w pewnym sensie symetryczne strony „semiotycznej jaźni”, to również przynależne im modalności (*will*, *can*, *know*, *must*) występują w obu przypadkach w dokładnie odwrotnej kolejności.

Moim celem jest zrekonstruowanie koncepcji muzycznych *Moi* i *Soi* przy uwzględnieniu niektórych filozoficznych i semiotycznych inspiracji Tarastiego, którym poświęcam pierwszą część pracy. Następnie przechodzę do scharakteryzowania zasad *Moi* i *Soi* oraz relacji, jaka pomiędzy nimi zachodzi. Kolejnym krokiem jest wprowadzenie biosemiotycznych pojęć stosowanych przez Tarastiego, czyli *Ich-Ton* i *Dich-Ton*, w celu omówienia semiotycznej jaźni w perspektywie napotykania przez podmiot tego, co inne. Rekonstrukcja wszystkich wspomnianych pojęć umożliwi zaprezentowanie pracy współrzędnych kwadratu semiotycznego w dziele muzycznym, jak również przywołanie dokonanego przez Rolanda Barthes'a podziału na geno-śpiew i feno-śpiew, w którym Tarasti rozpoznaje antecedencję własnego rozróżnienia *Moi* i *Soi*.

1. Semiotyka egzystencjalna

Rozwój semiotycznej ścieżki Tarastiego znaczony jest, jak on sam deklaruje, szczególnym momentem, w którym zdecydował się zabarwić swoją teorię dotąd pomijanym przez semiotykę wymiarem egzystencjalnym¹ i psychologicznym. O ile *A Theory of Musical Semiotics* (1994) jest dziełem zamykającym etap dociekań nad muzyką jako znakiem i możliwościami jej poznania, o tyle w *Existential Semiotics* (2000) dochodzi do uformowania zrębów semiotyczno-egzystencjalnej teorii rozumienia – w tym także teorii rozumienia dzieła muzycznego².

-
- 1 Przymiotnik „egzystencjalny” odnosi się, jak pisze Tarasti, do momentu w życiu lub w akcie reprezentacji tegoż życia, „który jest bardziej znaczący niż inne, który wyróżnia się jako coś nieomal transcendentalnego [...]. Zwykle tutaj ulega zatrzymaniu codzienny bieg zdarzeń [...]”. W muzyce takie egzystencjalne momenty odznaczają się „szczególną siłą przekonywania”, jaśniejąc na tle pozostałych – E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, De Gruyter Mouton, Berlin 2012, s. 455; jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie – M. K.
 - 2 Te dwie fazy namysłu nad sztuką dźwiękową nie wykluczają się – późniejsza stanowi rozwinięcie tej wcześniejszej, „przedegzystencjalnej”, jakkolwiek operuje już nowo wprowadzonymi narzędziami. W celu pełniejszego zapoznania się z wczesną semiotyką muzyki Tarastiego warto sięgnąć po krytyczną pracę Macieja Jabłońskiego, w zakończeniu której autor krótko charakteryzuje ogólny kierunek, w jakim potoczą się późniejsze badania fińskiego semiotyka (M. Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1999). Ponieważ koncepcja *Moi* i *Soi* pojawia się u Tarastiego stosunkowo późno, niniejszy artykuł bazuje głównie na dwóch ostatnio opublikowanych książkach w języku angielskim: *Semiotics of Classical Music* (2012) oraz *Sein und Schein* (2015).

Maciej Jabłoński, badacz semiotyki Tarastiego, określił ją mianem „teorii poznania muzyki (a właściwie – muzykologicznego poznania muzyki)”³, w ramach której, po pierwsze, nadrzędną rolę w procesie kognitywnym przyznaje się interpretacji, a po drugie, sam „dyskurs muzyczny” traktuje się jako intencjonalny komunikat, choć jawiący się jako wywołujący afektywne doznania „dynamiczno-energetyczny fenomen”. Wiodącym problemem w tak ukształtowanej semiotyce jest kwestia kreacji języka, za pomocą którego byłoby możliwym odzwierciedlenie wspomnianego fenomenu. Aby interpretacja mogła faktycznie oddać złożoność i dynamikę muzycznego fenomenu, sama musi być wyposażona w odpowiednią strukturę: a mianowicie strukturę modalną. Modalizacje, wyjaśnia Jabłoński, stanowią „coś w rodzaju katalizatora interpretacji. Dzięki nim staje się ona procesem w stopniu wysoce kreatywnym, trybem najszcześliwiej oddającym dynamiczność muzyki”⁴.

Pytaniem, które stopniowo się u Tarastiego klaruje⁵ i wybrzmiewa w końcu w formule semiotyki egzystencjalnej, jest: „jak przełożyć rezultaty poznania intuicyjnego na język, nie niwecząc przy tym specyficznej niepowtarzalności i wartości tego poznania?”⁶. Odrzucając ustalenia nieelastycznego strukturalizmu i krytycznie spoglądając na osiągnięcia „klasycznej” semiotyki (choć jednocześnie Tarasti w dużym stopniu wspiera się na elementach zaczerpniętych z tychże nurtów, między innymi na założeniu o znakowym fundamencie ontologiczno-epistemologicznym u Charlesa Sandersa Peirce’a oraz na modalności u Algirdasa Julienu Greimasa), autor *Sein und Schein* decyduje się na stworzenie nowego typu semiotyki, takiego, który nie będzie badał „przedmiotu” wyłącznie „od zewnątrz” – tak jakby podmiot doświadczenia sytuował się stale w pozycji niezaangażowanego obserwatora – ale także „od wewnątrz”. To, ku czemu podmiot dąży, może być w odmienny sposób rozumiane: jako coś kolektywnego (wartości społeczne, cele ponadindywidualne) lub idiolektycznego

3 M. Jabłoński, dz. cyt., s. 152.

4 Tamże, s. 156.

5 Komentowany przez Jabłońskiego tekst *On the Paths of Existential Semiotics* (zob. E. Tarasti, *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 2000, s. 3–16) ostatecznie skłania badacza do stwierdzenia, że w treści wspomnianego tekstu zawiera się to, co było antycypowane już we wcześniejszych pracach fińskiego semiotyka, choć nie „w tak dramatycznej manierze” (M. Jabłoński, dz. cyt., s. 159).

6 Tamże.

(„jako cecha indywidualnego, a przez to niepowtarzalnego przedmiotu”⁷). O ile wcześniejsze semiotyki generalnie zajmowały się badaniem „jedynie warunków poszczególnych znaczeń, [o tyle] semiotyka egzystencjalna analizuje zjawiska w ich unikalności. Bada znaki w ruchu i przepływie”⁸.

Charakterystyka semiotyki egzystencjalnej nie może obyć się bez przynajmniej kilku odniesień do filozoficznych inspiracji Tarastiego⁹. Autor *Existential Semiotics* czerpie bowiem nie tylko z „klasycznej” semiotyki (Peirce, Greimas, Jurij Łotman) oraz prężnie rozwijającej się biosemiotyki (począwszy od Jakoba Johanna von Uexküll’a i Thure’a von Uexküll’a), lecz także z klasycznej filozofii niemieckiej (Kant, Schelling, Hegel), hermeneutyki *Dasein* (wczesny Heidegger) i egzystencjalizmu (Kierkegaard, Sartre, Jaspers, Marcel). Na potrzeby niniejszego omówienia wspomnijmy krótko tylko o wybranych zapożyczeniach, które będą miały istotne znaczenie w świetle idei muzycznych zastosowań zasad *Moi i Soi*.

Korzeni egzystencjalnej semiotyki Tarasti upatruje u Kanta i Hegła, którzy są w jego ocenie „wielkimi zakulisowymi [*behind-the-scenes*] myślicielami semiotycznymi”¹⁰. Wprowadzenie przez Krytykę czystego rozumu pojęcia rzeczywistości *an sich* zasygnalizowało, zdaniem fińskiego semiotyka, kryzys reprezentacji: skoro idea przedstawienia opiera się na założeniu zgodności pomiędzy znakiem a jego odniesieniem, to rodzi się problem związany z uwikłaniem sądu o oznaczanym przedmiocie w językowe (strukturalne) zapośredniczenie¹¹. Pogląd ten znajdzie swoją kontynuację w zabarwionej metafizycznym myśleniem biosemiotyce Uexküll’a, przyjmującej – do czego Tarasti będzie nawiązywał – że organizm funkcjonuje w ramach swojej własnej rzeczywistości, w realności zwanej *Ich-Ton*, która wyklucza wspólny dla wszystkich świat: uniwersalną, powszechną *die Umwelt*. Od Hegła z kolei Tarasti zapożycza dwie kategorie pochodzące z jego *Nauki logiki*: *an-sich-sein* (byt-w-sobie) oraz *für-sich-sein* (byt-dla-siebie)¹². U Kanta rzecz sama w sobie (noumen) stała się bytem transcendentnym, wymykającym się zasięgowi poznania; u Hegła z kolei byt *an sich* jest czymś potencjalnym, jeszcze bez „jawnie zdeterminowanego

7 Tamże, s. 161.

8 E. Tarasti, *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*, De Gruyter Mouton, Berlin 2015, s. 4.

9 Kwestię swoich zapożyczeń i zróżnicowanych inspiracji Tarasti przejrzyście wyklada np. w rozdziale pt. *Existential Semiotics Today: Sein (Being) und Schein (Appearing)*, [w:] tenże, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 3–38.

10 Tenże, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 14.

11 Tenże, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 55.

12 Zob. G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*, t. 1, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1967.

charakteru”, który w późniejszym etapie „będzie aktualizowany jedynie poprzez jego relacje z innymi rzeczami”¹³. Stąd też pojęcia *an sich* i *für sich* są zarezerwowane odpowiednio dla potencjalności i aktualności, markując pewną linię rozwoju także dla człowieka: od świadomości pierwotnej (Sartre’owskie bycie-w-sobie, *être-en-soi*), jeszcze nieświadomej siebie samej, ale wyposażonej w kinetyczną energię, do świadomości siebie (bycie-dla-siebie, *être-pour-soi*), w ramach której dochodzi do rozpoznania własnej tożsamości. Aby przejść do tej nastawionej na jednostkę perspektywy, trzeba jednak wykonać „egzystencjalno-semiotyczny odwrót od Hegla o sto osiemdziesiąt stopni”¹⁴, to znaczy przekształcić z ducha kolektywne *an-sich-sein* i *für-sich-sein* w jednostkowe *an-mir-sein* (bycie-wemnie) i *für-mich-sein* (bycie-dla-mnie).

Ostatnią postacią, którą należy przywołać w kontekście zapożyczeń Tarastiego, jest Jacques Fontanille, autor książki *Soma et séma. Figures du corps* (2005). Dzieło to odnosi się do cielesnej semiotyki, prezentując różnicę pomiędzy *Moi* i *Soi* – kategoriami zaadaptowanymi przez Tarastiego na potrzeby jego własnej semiotyki egzystencjalnej i umieszczonymi przez niego w planie logiki Hegłowskiej.

2. *Moi* i *Soi*

Fontanille pojmuje ciało dwojako. Po pierwsze, jako ciało, które jest ciałem jako takim, „centrum wszystkiego”, stawiającym materialny opór przeciwko procesom semiotycznym, jak również będącym dla nich impulsem; w tym sensoryczno-motorycznym wymiarze ciało jest „punktem podparcia doświadczenia semiotycznego” i określamy je jako *flesh* lub *chair*¹⁵. W drugim znaczeniu mamy do czynienia z cielesnym ciałem (*fleshly body*), które funduje tożsamość i pełni rolę nośnika *Moi* (Mnie, *Me*), podczas gdy ciało jako takie podtrzymuje *Soi* (Siebie, *Self*)¹⁶. Relacja, jaką Fontanille ustanawia pomiędzy *Moi* i *Soi* w ramach swojej cielesnej semiotyki, jest następująca: *Moi* dostarcza *Soi* opór bądź impuls do tego, aby *Soi* za jego pośrednictwem czymś się stało; *Soi* natomiast zapewnia *Moi* refleksyjność, która pomaga temu drugiemu utrzymać się w obrębie swoich własnych granic pomimo ciągłej przemiany. Podczas gdy *Soi* projektuje siebie

13 E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 15. Na temat problemu znaku u Kanta i Hegla zob. także np. J. Simon, *Filozofia znaku*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004, s. 71–77.

14 E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 15–16.

15 Tamże, s. 16.

16 Tamże, s. 16–17.

poprzez czynności dyskursywne, *Moi* stawia opór przejrzystej semiozie, „zmuszając *Soi* do napotkania swojej własnej odmienności. Zatem oba są nierozłączne”¹⁷. *Soi* nie tylko magazynuje cielesną pamięć, której źródłem jest *Moi*, ale też „nadaje formę śladom napięć i pragnień” zamieszkałym bądź wpisanym w cielesne, egzystencjalne ego¹⁸.

Tarasti rozpoznaje pewną paralełę pomiędzy czynionym przez Fontanille’a rozróżnieniem na *Moi* i *Soi* a Heglowskimi kategoriami *an sich* i *für sich*. To, co w-sobie, współgra bowiem z cielesnym ego, podczas gdy to, co dla-siebie, przystaje do tożsamości, stabilności oraz aspiracji, które są nakierunkowane na zewnątrz. Ta odpowiedniość pozwala fińskiemu semiotykowi na operację przekształcenia *an-sich-sein* (bycie-w-sobie) i *für-sich-sein* (bycie-dla-siebie) odpowiednio w *an-mir-sein* (bycie-we-mnie) i *für-mich-sein* (bycie-dla-mnie). Praca tych czterech logicznych kategorii w kwadracie semiotycznym u Tarastiego zostanie jeszcze omówiona w dalszej partii tekstu; na ten moment istotne jest, że to, co przynależy do pojęć *mir* (mnie) lub *mich* (mnie, siebie), „dotyczy podmiotu jako indywidualnej jednostki”, natomiast termin *sich* (się) „będzie zarezerwowany dla społecznego aspektu podmiotu”¹⁹. Dialektyka pomiędzy „mnie” (*Moi*) i „siebie” (*Soi*) przekłada się w istotny sposób na działanie zasady *Ich-Ton* Jakoba von Uexküll’a, odnoszącej się w gruncie rzeczy do tożsamości i indywidualności organizmu, ale też przywołującej aspekt zewnętrzności. *Moi* i *Soi* są częściami *Ich-Ton*: w *Moi* podmiot jawi się jako swoista wiązka wrażeń, „podmiot jako taki”, w *Soi* z kolei podmiot jest tym, jak postrzegają go inni. Tym dwóm zantagonizowanym i zarazem dopełniającym się stronom podmiotu Tarasti przypisuje więc odpowiednio to, co egzystencjalne i to, co społeczne, innymi słowy: to, co jednostkowe i to, co wspólnotowe. Linia podziału przebiega także wzdłuż tego, co „organiczne” i tego, co „nieorganiczne, arbitralne i konwencjonalne”²⁰. To właśnie

17 Tamże, s. 17.

18 Ściśle rzecz biorąc, Tarasti wyróżnia cztery przypadki „bycia” w oparciu o zasady *Moi* i *Soi*: *Moi1* konstytuuje pierwotne ciało, energię kinetyczną, *chora*, odpowiadającą tym samym naszej „chaotycznej i cielesnej egzystencji fizycznej”; *Moi2* odnosi się do podmiotowości, która poprzez edukację, nawyki oraz interakcje z innymi nabywa bardziej stabilnej tożsamości; *Moi3* (czyli *Soi2*) to osobowość „podporządkowana *Soi*, to znaczy praktykom społecznym i instytucjom”; wreszcie *Moi4* (czyli *Soi1*) odnosi się do „abstrakcyjnie normatywnego aspektu naszego społeczeństwa, wspólnoty i kultury”. Tamże, s. 136–137.

19 Tamże, s. 17.

20 Tamże, s. 20.

pomiędzy *Moi* a *Soi* występuje, twierdzi fiński semiotyk, Kantowski próg transcendentálny²¹.

Jakie są konsekwencje tak zaprojektowanego dualizmu podmiotowego dla problemu rozumienia dzieła muzycznego? W uproszczonym, heurystycznym schemacie rzecz przedstawia się następująco: *Moi* kompozytora (głęboka jaźń) stanowi „czyste źródło idei”²², jako że – można powiedzieć – pozostaje ono, przynajmniej w początkowym etapie, niezależne od wszelkich dyskursów czy kodów semiotycznych; w tym znaczeniu *Moi* jest ściśle egzystencjalne. Trwa ono jako otoczone sferą *Soi*: „tą częścią ego, która jest społeczna, kodowana i związana ze wspólnotą”. Jako że *Moi* i *Soi* są nierozdzielne, składają się one łącznie na „semiotyczną jaźń” (*the semiotic self*)²³, w której kumulują się ciała fizyczne i wirtualne. Dla potrzeb niniejszego omówienia spróbujemy jednak wyekstrahować z podmiotu kolejno cielesne „mnie” oraz społeczne „siebie”, tak aby uzyskać przejrzystość względem ról, jakie pełnią one w muzycznym fenomenie.

2.1. *Moi*

Swobodna realizacja (czy też, powiedzielibyśmy, ekspresja) siebie przez część podmiotu zwaną *Moi* nie wynika z dostatku modalności, lecz z ich niedoboru bądź tłumienia²⁴. Chodzi o modalności, które w przypadku egzystencjalnego „mnie” występują w takiej oto kolejności: *will*, *can*, *know* i *must*. *Will*, czyli wola, jest dla *Moi* najważniejsza, ponieważ „wyraża ona wewnętrzną presję, która napędza i stabilizuje kompozycję”²⁵. Druga modalność, *can*, jest cieleśnie zabarwioną możliwością, której odpowiada ją pojęcia *power* lub *pouvoir*. *Know* w przypadku *Moi* wiąże się z pamięcią ciała, głębokim ego („*le moi profond*”): „Z pomocą pamięci *Moi* kompozycja jako organizm «przypomina sobie», by tak rzec, swoje wcześniejsze rozwiązania podczas aktu wyrażania [*enunciation*]”²⁶. Z kolei *must* można w kontekście *Moi* rozumieć jako rodzaj wewnętrznego zobowiązania, przymusu: „kto łamie prawa *Moi*, ten ujarzmia lub tłumi własną ekspresję”²⁷.

21 Tamże, s. 18.

22 Tamże, s. 20.

23 Pojęcie to Tarasti zapożycza od Thomasa Sebeoka, zob. tenże, *The Signs and Its Masters*, University of Texas Press, Austin 1979.

24 E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 22.

25 Tamże.

26 Tamże, s. 23.

27 Tamże.

W odniesieniu do modalności cielesnego „mnie” Tarasti rozważa przypadek Friedricha Nietzschego jako kompozytora. Odnotowuje on, że dzieła muzyczne filozofa cierpią na swoisty niedobór form kodyfikowanych przez *Soi*, przez co ani *will*, ani *know*, ani też *can* głębokiej jaźni Nietzschego nie mogą rozwinąć się w nic znaczącego:

Chociaż wewnętrzna wola Nietzschego jest ogromna i wszędzie rozrzuca on niemieckie oznaczenia wykonawcze, chociaż jego utwory uwydatniają zasadę woli, chociaż ucieka się on do programów pozamuzycznych jak w *Ermanarich* i innych swoich dziełach, to ani jego „*will*”, ani jego „*know*”, ani jego „*can*” nie dochodzą do pełnej realizacji; innymi słowy, modalności jego muzyki ponoszą porażkę w osiągnięciu kompletności. Brakuje im „*must*” *Soi*²⁸.

Zatem już na tym etapie wiemy, że cielesne, kinetyczne „mnie” w kompozycji muzycznej musi być stabilizowane przez wspólnotowe kody i reguły, za które odpowiada uspołecznione „siebie”. Modalności *Soi* rozporządzają się od „przymusu”, a ich kolejność jest dokładnie odwrotna niż w przypadku *Moi*, tak więc: *must*, *know*, *can* i *will*.

2.2. *Soi*

O ile w *Moi* modalność *must* przejawia się w wewnętrznej powinności wyrastającej z głębokiej jaźni, o tyle w *Soi* przymus odnosi się do „normatywnych form i struktur kompozycji”, realizowanych poprzez style muzyczne, techniki i tematy²⁹. Oznacza to, na przykład, że gdy kompozytor klasyfikuje własne dzieło jako pewną formę muzyczną (fugę, symfonię, sonatę), to równocześnie nakłada on na siebie zobowiązanie, rodzaj zewnętrznego *must*. Druga modalność *Soi*, czyli *know*, to już nie pamięć ciała, lecz zjawisko przenikania do kompozycji muzycznej transcendentnych względem niej elementów z „uniwersalnego magazynu intonacji” (*the universal store of intonations*)³⁰ bądź też „encyklopedii wiedzy” (przykładem czego może być, pisze Tarasti, Beethovenowska *Sonata*

28 Tamże, s. 22.

29 Tamże, s. 23.

30 Pomysłodawcą idei „magazynu intonacji” był rosyjski muzykolog Boris Asafiew, autor teorii intonacji. Intonacja oznacza u niego muzyczną jednostkę – charakterystyczny element, którym może być motyw, interwał, barwa, akord, rytm itp. – który pełni w kulturze muzycznej rolę „memorandum”. Innymi słowy, intonacja jest znakiem muzycznym (odczuwa się ją wraz z jakąś emocją lub wartością) zapamiętywanym przez wspólnotę i utrzymywanym w zbiorowej pamięci, a więc w „magazynie

fortepianowa c-moll nr 32 op. 111, momentami stylizowana na barokową „uwerturę francuską”). Modalność *can* stanowi o przyjmowaniu czy też wcielaniu określonych „technik i zasobów”, za pośrednictwem których urzeczywistniane zostają dwie modalności skrajne: *must* i *will*. Ta ostatnia jest najistotniejszą dla *Moi* i najmniej ważną dla *Soi*: o ile względem cielesnej jaźni *will* stanowi coś fundamentalnego, gdyż pochodzącego z najgłębszego rdzenia indywidualnej podmiotowości, o tyle w kontekście społecznym wola ma proveniencję wspólną: „Jawi się ona jako rodzaj zbiorowej tęsknoty, życzenia lub pragnienia w muzyce; na przykład kiedy kompozytor wyraża głos swojej społeczności”³¹.

Przykładem formy muzycznej, w której zasada *Soi* dominuje, jest fuga, a to z racji tego, że stanowi ona „ściśle kodowaną technikę muzyczną”, jest „w sposób czysty strukturą komunikacji”³². Tarasti stawia tezę, że współcześnie fugi tworzone są przez „marginalnych kompozytorów”, przez twórców, którzy pragną za pośrednictwem tej formy udowodnić, że są zaznajomieni z muzycznym kanonem i „przynależą do Wielkiej Tradycji”. Wśród wymienionych grup są więc młodzi muzycy w stadium kształcenia, w okresie, kiedy szczególnie wypada podporządkowywać się muzycznemu *Soi* i po prostu opanować technikę kontrapunktu; kompozytorzy „peryferyjni”, walczący o akceptację w ramach muzycznego „centrum”, a przez to podlegający „dominującym siłom”; i wreszcie kobiety chcące poprzez komponowanie fug „udowodnić, że potrafią pisać muzykę równie dobrze i profesjonalnie, jak mężczyźni”³³. Przedstawione racje nie przeczą jednak możliwości, że i fuga bywa niekiedy ekspresją *Moi*, realizując w ten sposób momenty egzystencjalne. Warunkiem tego byłoby, na przykład, posłużenie się fugą jako czymś więcej aniżeli samą techniką (choćby jako reprezentacją wartości lub idei) bądź też złamanie reguły zakazującej umieszczenia w głównych tematach fugi „pieśniopodobnej” (*lied-like*) melodii:

Na przykład fuga w uwerturze *Czarodziejskiego fletu* Mozarta wykracza poza zwykle rzemiosło, by reprezentować Wzniosłość. Podobny moment ma miejsce w *Fudze* f-moll Haendla, gdzie pod koniec staje się ona melodyjna i chwytą się niespodziewany przebłysk *Moi* kompozytora. Nawet „klasykujący”

intonacji”. Tarasti określa teorię Asafiewa mianem „implicitnej semiotyki muzycznej” (zob. tamże, s. 456).

31 Tamże.

32 Tamże, s. 19.

33 Tamże.

Brahms nie był w stanie okiełznać wybuchu melodyjności w fudze zamykającej jego *Wariacje na temat Haendla*³⁴.

Jak widzimy, nawet w ścisłych, szczególnie rygorystycznych formach muzycznych, które na pierwszy rzut oka zdają się pozostawać w orbicie *Soi*, prawdziwie twórczy i wybitni kompozytorzy są w stanie zawrzeć coś ze swojej głębokiej jaźni. Wymaga to jednak umiejętnego balansowania pomiędzy poszczególnymi modalnościami *Moi* i *Soi*. Bez tej równowagi dzieła okazują się niewiele warte. Można rzec, że napięcie pomiędzy cielesnym „mnie” a społecznym „siebie” działa dokładnie tak, jak przedstawia to prosty komunikacyjny schemat nadawca-przekaz-odbiorca w ujęciu Łotmana³⁵. Jeśli nadawca i odbiorca posługują się wyłącznie kodami należącymi do przestrzeni wspólnej, nie mają oni sobie w istocie nic nowego do powiedzenia, multiplikując jedynie w ten sposób znany im już uprzednio sens (przypadek braku *Moi* w dziele); jeśli zaś operują tylko kodami spoza wspólnej przestrzeni, brak im wtedy podstaw, by cokolwiek z kierowanego do siebie przekazu zrozumieć (przypadek niezastosowania w sztuce zasady *Soi*).

2.3. Relacja pomiędzy *Moi* i *Soi*

Jednym z pytań, jakie Tarasti stawia w odniesieniu do relacji pomiędzy *Moi* i *Soi*, jest to, czy zasada pierwszego z wymienionych zawsze przejawia się poprzez zasadę drugiego; innymi słowy, „[c]zy kompozytor musi, aby być zrozumiany, pisać w ramach formy lub gatunku, który już jest akceptowany przez muzyczną wspólnotę? A może niektóre formy pochodzą bezpośrednio od *Moi*?”³⁶. Chociaż fiński semiotyk przyznaje, że nie jest w stanie udzielić odpowiedzi w sprawie ostateknej kwestii, to wiele chyba wyjaśnia fakt, iż za przykłady stawia on głównie te dzieła lub formy, w których zasady *Moi* i *Soi* ulegają łączeniu. *I Symfonia* e-moll op. 39 Jeana Sibeliusa, napisana w stylu odwołującym się do Czajkowskiego, jest tego rodzaju utworem, w którym kompozytor „jednocześnie słucha głosów zarówno *Moi*, jak i *Soi*”³⁷. Z kolei forma klasycznej sonaty wiedeńskiej stanowi taką konstrukcję, która wysoce sprzyja współwystępowaniu obydwu zasad: znormatywizowana faza ekspozycji, w której prezentowane są dwa główne,

34 Tamże.

35 Zob. J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 31–34.

36 E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 20.

37 Tamże.

skontrastowane ze sobą tematy, wpisuje się we wspólnotowe „siebie”; natomiast swobodna faza przetworzenia, kreująca pole nie tylko dla rozwoju tematycznego, ale także potęgowania ekspresji za pośrednictwem harmonicznym napięć i modulacji, jest odcinkiem, który doskonale nadaje się do zdominowania przez egzystencjalne „mnie”. Takie nieskrępowane postępowanie, twierdzi Tarasti, można zaobserwować zwłaszcza u Wagnera, którego dzieła często rozpoczynają się od permanentnego przetworzenia, od „sfery *Moi*, wolnej od zewnętrznych przymusów”, od norm narzuconych przez znaki egzogeniczne (zewnętrzne)³⁸. Głęboka jaźń, jak już odnotowałam, dominuje także w kompozycjach Nietzschego – do pewnego czasu sprzymierzeńca Wagnera i wielkiego orędownika jego twórczości – jednak zdaniem Tarastiego ze szkodą dla muzyki:

Kompozycje muzyczne Friedricha Nietzschego wydają się być zrodzone bezpośrednio z *Moi*; nawet on był zdumiony, gdy później przyjrzał się im z punktu widzenia własnego, racjonalno-dyskursywnego *Soi*. To jedna z przyczyn, dlaczego interesujące jest studiowanie takich kompozytorów jak fiński Jean Sibelius, litewski Mikalojus Čiurlionis i amator Nietzsche, którzy tworzą, by tak rzec, poza tradycją. Bezpośredni głos *Moi* przemawia w ich muzyce, podczas gdy z punktu widzenia *Soi* muzyka ta może być nie do przyjęcia³⁹.

To, co według twórcy semiotyki egzystencjalnej stanowi napęd całej historii muzyki, to transformacja *Moi* w *Soi* lub też, inaczej mówiąc, „stały bunt *Moi* przeciwko wspólnemu i konwencjonalnemu światu *Soi*”⁴⁰. O ile na wczesnym etapie rozwoju formy sonatowej to swobodna, „chaotyczna” faza przetworzenia była polem realizacji *Moi*, o tyle Wagner ustanowił przetworzenie generalnie konstruktywną zasadą swoich dzieł (stosowaną później także przez jego licznych epigonów), ostatecznie więc przenosząc pracę ciągłych przekształceń w sferę *Soi*. Do całkowitej dominacji owego wspólnego „siebie” w muzyce doprowadziło zdaniem Tarastiego przejście z tonalności w atonalność, a następnie w serializm, gdzie – w skrajnych przypadkach – parametryzowane są jeszcze przed właściwym stadium komponowania wszystkie elementy dzieła muzycznego, co właściwie w pełni wyklucza jakąkolwiek osobową ekspresję i udaremnia twórcze łamanie reguł. Pomimo tego, konstatuje fiński semiotyk, nie jest możliwym całkowite stłumienie *Moi*. Relację obydwu zasad – jednostkowości

38 Tamże.

39 Tamże, s. 22.

40 Tamże.

i wspólnotowości – kształtuje napięcie, swoista walka pomiędzy nimi, ale też wzajemne pobudzanie: „[s]fera *Soi* wytwarza nieustanny opór wobec bycia *Moi*. Odpowiednio do tego istnienie *Moi* przeszkadza komunikacji w staniu się wyłączną domeną lub językiem *Soi*”⁴¹.

Obydwie zasady, zarówno *Moi*, jak i *Soi*, odpowiadają za proces tworzenia dzieła. Jakkolwiek istnieją formy, takie jak fuga, które za sprawą swojego rygoru oferują zdecydowaną przewagę wspólnemu „siebie”, to jednak „jeśli zapewni się jej najdrobniejszą dawkę ekspresji (w linii Mozarta, Beethovena, Francka, Brahmsa), fuga będzie zawierać również pewien poziom *Moi*”⁴². W przeciwnym wypadku będziemy mieć do czynienia z zestawem klisz, zmanierowaniem, z „artystyczną sytuacją *das Man*”⁴³.

Odwrotnie, istnieją też formy spotykane na przykład w aleatoryzmie, formy muzycznych fantazji i improwizacje, które są do tego stopnia swobodne, że do ich istoty należy większa aktywność cielesnej jaźni – aczkolwiek „*Moi* pozostawione całkowicie bez przewodnictwa jest najczęściej bezradne”⁴⁴.

3. *Ich-Ton* i *Dich-Ton*

Jak wynika z powyższego, to, co społeczne, jak również to, co cielesne (głęboko indywidualne) stanowi nieodzowne aspekty semiotyki dzieła muzycznego u Tarastiego. Razem składają się one na *Ich-Ton* (Ja-Ton) – *quasi*-kantowską kategorię zapożyczoną od biologa Jakoba von Uexküllla, oznaczającą „filtr, za pomocą którego organizm przyjmuje lub odrzuca znaki ze swojego środowiska”⁴⁵. W muzyce przekłada się to na założenie, że każde dzieło, każdy kompozytor lub wykonawca jest wyposażony w swój specyficzny, odrębny idiolekt, we własny „*Ich-Ton*”, który determinuje styl poprzez dopuszczanie i odrzucanie określonych znaków. Żaden *Ich-Ton* nie jest, by tak rzec, monadą bez okien; pozostaje on bowiem w oddziałującym otoczeniu Innego, *Dich-Ton*, to znaczy jeszcze jednego podmiotowego organizmu, który także realizuje swoje własne *Moi* i *Soi*. To, co stanowi społeczną stronę obydwu organizmów, umożliwia pomiędzy nimi cyrkulację wszelkich idei, wartości, intonacji itp.:

41 Tamże.

42 Tamże, s. 24.

43 Tamże, s. 25.

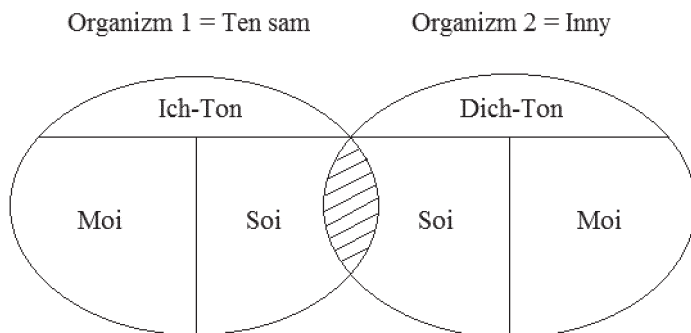
44 Tamże.

45 Tamże, s. 455.

Punkt styczności, w którym jeden organizm *Ich-Ton* dotyka drugiego organizmu (*Dich-Ton*), leży oczywiście w sferze *Soi*. Tylko na tym poziomie język funkcjonuje jako skodyfikowany zbiór reguł, który we właściwym sensie czyni możliwą komunikację pomiędzy tymi organizmami⁴⁶.

Ich-Ton, poza filtrowaniem, pełni jeszcze funkcję „modalizowania” wszelkich zakłócających elementów, to znaczy znaków egzogenicznych (*exosigns*). Są to znaki docierające z zewnątrz, wysyłane przez inny organizm, które na drodze modyfikacji mogą stać się znakami endogenicznymi (*endosigns*), a więc znakami wewnętrznymi, inkorporowanymi. Proces ten zresztą zachodzi także w odwrotnym kierunku, kiedy to powstałe w umyśle znaki endogeniczne podejmują wysiłek „zamanifestowania się jako dostrzegalna rzeczywistość, to znaczy jako znaki egzogeniczne”⁴⁷.

Tarasti kreśli więc wizję dynamicznej przestrzeni semiotycznej, w której znaki nie tylko nieustannie się przemieszczają, ale też przekształcają. Choć do momentu przyswojenia mogą one jawić się jako elementy przeszkadzające, obce, stawiające opór, to ich migracja jest możliwa wyłącznie dzięki przestrzeni wspólnej dla *Ich-Ton* i *Dich-Ton*. Schemat tej komunikacji Tarasti ilustruje takim oto diagramem⁴⁸:



Powyższy model dotyczy przypadku, w którym sfery *Soi* dwóch organizmów (dzieł lub kompozytorów) w jakiejś części zachodzą na siebie: „mają coś wspólnego w formie prekodowanych systemów znaków na społecznym poziomie swoich ego”⁴⁹. Dziedzina społecznego „siebie” funduje więc pomost pomiędzy *Ich-Ton* a *Dich-Ton*, gdzie *Dich-Ton* w relacji do *Ich-Ton*

46 Tamże, s. 21.

47 Tamże, s. 18.

48 Tamże.

49 Tamże, s. 19.

niezmiennie pozostaje Innym, a niekiedy nawet czymś (kimś) obcym, „transcendentnym”⁵⁰.

Pytanie, do którego może prowokować przedstawiona koncepcja, dotyczy tego, czy możliwa jest bezpośrednia komunikacja pomiędzy sferami *Moi* obydwu organizmów. Tarasti udziela tutaj dwójakiej odpowiedzi. Najpierw pisze:

Tak, ponieważ niektórzy kompozytorzy mogą być „bratnimi duszami”, pomimo niewpływania na siebie wzajemnie w żaden sposób na poziomie stylistycznym. Z drugiej strony obustronny wpływ może pojawiać się na poziomie rozpoznawalnie podobnych stylów, strategii i tematów muzycznych, lecz bez konieczności posiadania przez kompozytorów czegoś wspólnego w sensie wewnętrznym⁵¹.

Nieco dalej jednak możemy przeczytać:

Nie, przynajmniej w przeważającej części. *Moi* musi najpierw przekształcić się w *Soi* wewnątrz swojego organizmu – „Ja” musi stać się „Mną” [...] – zanim jeden podmiot sięgnie innego podmiotu.

Lecz zgodnie z tym, gdyby między sobą komunikowały się tylko *Soi*, to nigdy nie bylibyśmy pewni, czy to, co inni wyrażają poprzez swoje gesty lub słowa, autentycznie reprezentuje to, co świadomie zamierzają. Intencja zawsze obejmuje zarówno *Moi*, jak i *Soi*⁵².

Widzimy zatem, że interakcja pomiędzy otoczeniem a organizmem – czy jest nim kompozytor, czy dzieło muzyczne – stanowi proces złożony i wymaga pracy przeobrażeń nie tylko w dynamicznej przestrzeni pomiędzy tym, co własne a tym, co inne (*Ich-Ton* i *Dich-Ton*), ale także w obrębie samego podmiotu (twórcy, odbiorcy) czy też organizmu, jakim jest utwór muzyczny. *Ich-Ton* jednostkowego dzieła determinuje, które ze znaków egzogenicznych, napływających z otoczenia (*Umwelt*), zostaną zaakceptowane, a tym samym przekształcone w wewnętrzne, „endosemiotyczne byty”⁵³. Modalnością, która aktywnie uczestniczy w tej transformacji znaków, jest *know* – jednak nie w sensie egzystencjalnej „pamięci ciała”, lecz „wiedzy” odwołującej się do wspólnoty kodów; „wiedzy”, która wpraw

50 Tamże.

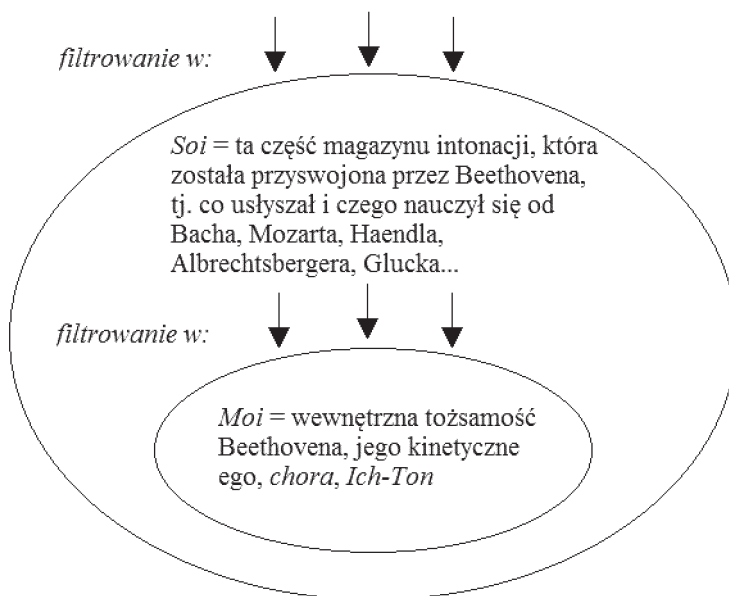
51 Tamże.

52 Tamże, s. 21.

53 Tamże, s. 23.

selekcjonuje elementy zamieszkujące transcendentny „uniwersalny magazyn intonacji”, a następnie przekształca je z egzo-znaków w endo-znaki. Oto jak Tarasti przedstawia ten proces na przykładzie Beethovena⁵⁴:

Transcendencja (wszystkie wcześniejsze intonacje, style historyczne, idee...)



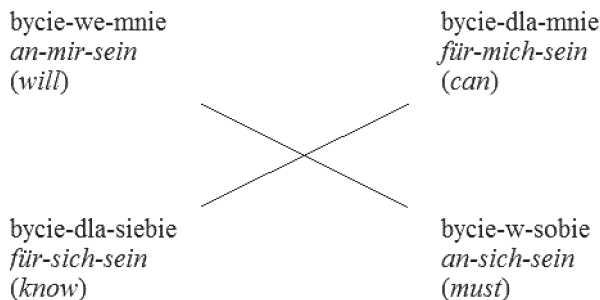
4. Kwadrat semiotyczny

Prezentacja egzystencjalnej semiotyki dzieła muzycznego, jakkolwiek pobeżna, nie byłaby pełna bez odwołania się do kwadratu semiotycznego w wersji Tarastiego⁵⁵. To w tym modelu zasada społecznego *Soi* i zasada egzystencjalnego *Moi* odsłaniają swoje pokrewieństwo z logicznymi kategoriami *an-sich-sein* i *für-sich-sein*, które u Tarastiego ulegają transformacji w *an-mir-sein* i *für-mich-sein*. Dzięki temu semioza przedstawiona w kwadracie nie ogranicza się do podmiotu zbiorowego (do Heglowskiego

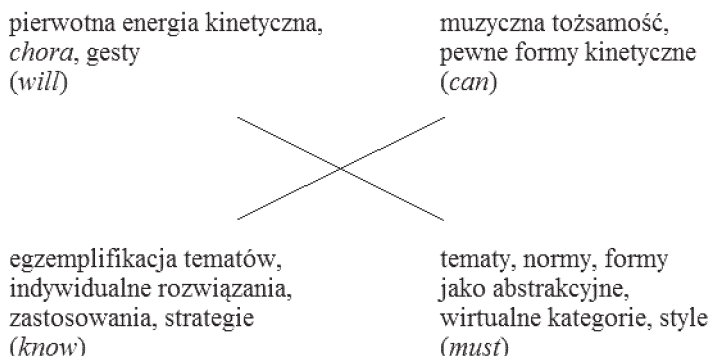
54 Tamże, s. 24.

55 Pomysłodawcą idei kwadratu semiotycznego, w bezpośrednim nawiązaniu do Arystotelesa, był A. J. Greimas, zob. A. Grzegorzczak, *Niekartezjańskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1995, s. 34, 35, 47–53.

ducha), lecz uwzględnia też podmiot jednostkowy. Oto jak prezentuje się ów kwadrat⁵⁶:



Z kolei w bezpośrednim zastosowaniu do problemu dzieła muzycznego kwadrat przedstawia się następująco⁵⁷:



„Góra” kwadratu odnosi się więc do tego, co egzystencjalne, podczas gdy „dół” do tego, co wspólnotowe i uniwersalne. Model ten nie tylko wyodrębnia cztery „logiczne przypadki”, lecz także ukazuje ruch, jaki pomiędzy nimi następuje: „przekształcenie chaotycznego, cielesnego ego w ego posiadające tożsamość, w ego, które staje się znakiem dla siebie”⁵⁸. Dopiero tak ustabilizowane „ja” zdolne jest aktualizować wartości i poprzez tę realizację potencjalności stawać się znakiem dla innych: „[n]a tym etapie bycie-we-mnie i bycie-dla-mnie spotykają «ciebie», Bycie-w-tobie

56 E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 25.

57 Tamże, s. 27.

58 Tamże, s. 26.

i Bycie-*dla-ciebie*; krótko mówiąc, napotyka ono Innych⁵⁹. Jak podkreśla Tarasti, za stwarzaniem w ten sposób „społecznym polem” ciągle prześwieca świat wirtualnych norm i wartości („magazyn intonacji”): „znaki, które nie stały się jeszcze znakami dla nikogo⁶⁰”. Dlatego też ruch wewnątrz kwadratu przyjmuje kształt litery „Z”: od *will* w lewym górnym rogu do *can*; następnie od *can* do *know*; na koniec od *know* do *must*; i na odwrót⁶¹.

Zdaniem Tarastiego „klasyczna”, nieegzystencjalna semiotyka ogranicza pracę znaków jedynie do pól wyznaczanych przez współrzędne *für-mich-sein* i *für-sich-sein*, podczas gdy w jego kwadracie dwa pozostałe krańce – *an-mir-sein* i *an-sich-sein* – z obydwu stron, jako przed-znaki (*pre-signs*), otaczają tak wąsko pojmowaną semiozę. Jeśli do tej pory proces semiotyczny zredukowano do znaków czynnych (*act-signs*), w których wirtualna „wartość, idea lub norma została «zaktualizowana» wewnątrz *Dasein*”⁶², to ze szkodą dla przestrzeni transcendencji, bez której nie sposób zrozumieć procesu tworzenia i odbierania znaków. Z racji tego, twierdzi Tarasti, analiza egzystencjalna, która uwzględnia – oprócz znaków czynnych – zarówno przed-znaki, jak też interpretanty (*post-signs*), przyjmuje charakter Kantowskiej analityki transcendentalnej.

5. Feno-śpiew i geno-śpiew

Nie wszystko, twierdzi Tarasti, da się w muzyce sprowadzić do tego, co retoryczne, a więc zaplanowane, wyuczone i obliczone na wywołanie określonego efektu⁶³. Jeśli można dokonać podziału na kompozytorów retorycznych i nieretorycznych, to zdaniem fińskiego semiotyka do tej pierwszej grupy należałoby zaliczyć twórców „ekstrawertycznych”, starających się z rozmysłem uzyskać ostentacyjny rezultat⁶⁴. Analogiczne rozróżnienie, tym razem w odniesieniu do śpiewaków, pojawia się w znanym szkicu *Ziarno głosu* Rolanda Barthes’a, gdzie powołując się na zaproponowaną przez Julię Kristevę opozycję feno-tekstu i geno-tekstu⁶⁵, autor *S/Z* proponuje rozróżnienie „feno-śpiewu” i „geno-śpiewu”, pierwszemu z nich

59 Tamże.

60 Tamże.

61 Zob. diagramy „zemiczne” w: tenże, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 26–27.

62 Tenże, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 453.

63 Zob. *Rhetoric and Musical Discourse*, [w:] tamże, s. 271–300.

64 Za taki typ kompozytora Tarasti uznaje Wagnera. Zob. tamże, s. 300.

65 U Kristevej geno-tekst i feno-tekst odnosiły się do dwóch poziomów tekstowych: „Genotekst oznaczał w tym wypadku właśnie ów proces nieskończonego, przedjęzykowego generowania znaczeń (zanim jeszcze narodzi się sens). Fenotekst zaś

przyporządkowując występy Dietricha Fischer-Dieskau, natomiast drugiemu – śpiew Charlesa Panzéry.

Feno-śpiew i geno-śpiew odpowiadają kolejno zasadom *Soi* oraz *Moi*, a więc temu, co daje się uspołecznić i zwerbalizować, oraz temu, co niekomunikowalne i cielesne, stanowiące „materialność ciała”, „ziarno głosu”:

Feno-śpiew [...] obejmuje wszelkie zjawiska, wszelkie ślady objawiające strukturę śpiewanego języka, prawa gatunku, zakodowanej formy melizmatu, idiolektu kompozytora, stylu interpretacji, krótko mówiąc, wszystkiego, co w wykonaniu służy komunikacji, reprezentacji, ekspresji [...]. Geno-śpiew to słyszalność śpiewającego i mówiącego głosu, przestrzeń, w której znaczenia kształtują się „wewnątrz języka i w samej jego materialności”; to gra znaczących obcych względem komunikacji, reprezentacji (odczuć), ekspresji; to ów szczyt (bądź podstawa) wytwarzania, gdzie melodia faktycznie przemierza język (nie to, co język mówi, lecz namiętność jego dźwięków-znaczących, liter), gdzie melodia bada, w jaki sposób język pracuje, oraz utożsamia się z tą pracą⁶⁶.

Interpretacje Fischer-Dieskau, pisze Barthes, są absolutnie poprawne z perspektywy feno-śpiewu – odzwierciedlają one semantyczną i liryczną strukturę pieśni, a mimo to (a raczej właśnie dlatego) nie hipnotyzują, nie dostarczają rozkoszy, *jouissance*; „tutaj to dusza towarzyszy pieśni, a nie ciało”. Sztuka Fischer-Dieskau jest nazbyt redukcyjnie ekspresywna, udratyzowana, osobista (wyróżniająca uformowaną tożsamość) i „nigdy nie wykracza poza kulturę”⁶⁷. U Panzéry dzieje się wprost odwrotnie: słyhać „ziarno głosu”, ciało jako takie, ciało „nieposiadające kulturowej identyfikacji, «osobowości»”⁶⁸. Jest zresztą symptomatyczne, zauważa Barthes, że Fischer-Dieskau to artysta popularny, nagrywający w ilościach masowych:

Jego sztuka, ekspresyjna, dramatyczna, uczuciowo jasna, dobrze odpowiada żądaniom klasy uśrednionej. Kultura ta, określana przez liczbę słuchaczy [...], chce sztuki, muzyki, pod warunkiem że są one jasne, że „tłumaczą” emocje oraz reprezentują znaczone („sens” poezji). To sztuka, która zaszczepia rozkosz (redukując ją do znanych i zakodowanych emocji) i jedna ze sobą

określał już gotowy tekst – fenomen o charakterze językowym” (A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, s. 332–333).

66 R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 231–232.

67 Tamże, s. 232.

68 Tamże, s. 231.

podmiot oraz to, co w muzyce może zostać powiedziane [...] w sposób opisowy przez Szkołę, Krytykę, Opinię. Panzéra nie należy do tej kultury⁶⁹.

Zdaniem Tarastiego rozróżnienie kreślone przez Barthes'a może funkcjonować także poza zasadniczo cielesną wokalnnością. W miejsce przykładów autora *S/Z* fiński semiotyk proponuje umieścić dwie odmienne interpretacje Chopinowskiego *Nokturnu* b-moll nr 1 op. 9, gdzie pierwszemu wykonaniu, autorstwa Artura Rubinsteina, przypisuje on feno-aspektowość, natomiast drugiemu – Samsona Françoisa – geno-aspektowość. Analogicznie do Barthes'owskiej charakterystyki śpiewu Fischer-Dieskau, Tarasti upatruje u Rubinsteina silnego zakorzenienia w tym, co kulturowe: tam bowiem „melodia była interpretowana jako pozbawiona patetycznych akcentów, z formą nokturnu jako podstawą, [z] podkreśleniem *langué*”⁷⁰. François natomiast jest w swej interpretacji podobny do Panzéry: „z wieloma patetycznymi akcentami [...] z dużą ilością entropii i zaskoczenia, urozmaiconym dotykiem [...], [z] podkreśleniem *parole*”⁷¹.

Zanurzony w kulturowych kodach, stylu i wyuczonej ekspresji feno-aspekt muzyki koresponduje z zasadą *Soi*, podczas gdy przełamujący kody, cielesny geno-aspekt wykonania znajduje swoje odzwierciedlenie w egzystencjalnym *Moi*; stąd też, powiada Tarasti, semiotykę egzystencjalną wraz z jej podziałem na dwie strony podmiotu traktować można jako „przedłużenie” teoretycznej propozycji Barthes'a⁷². *Moi* jest bowiem „polem naszego cielesnego ego z jego kinetycznymi energiami i impulsami – to jest Barthes'owskim geno-tekstem”⁷³; z kolei *Soi* to sfera feno-tekstu, „norm społecznych jako zewnętrznych wymagań i wartości narzucających się *Moi*, cielesnej egzystencji”⁷⁴. Różnica, jaką Tarasti podkreśla w odniesieniu do idei Barthes'a, sprowadza się do tego, że o ile autor *S/Z* pojmował geno-aspekt i feno-aspekt jako cechy „ustalonego tekstu lub

69 Tamże, s. 233–234.

70 E. Tarasti, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 404.

71 Tamże. Zob. także: tenże, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 52.

72 Analogii do feno-śpiewu i geno-śpiewu można dopatrzeć się w innym Barthes'owskim rozróżnieniu, jakie czyni on w odniesieniu do fotografii, mianowicie w podziale na *studium*, które pozostaje w orbicie kultury, oraz na *punctum*, pochodzące z jakiegoś zewnętrznego porządku i naruszające *studium*. Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.

73 E. Tarasti, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 404.

74 Tamże.

przedmiotu”, o tyle twórca semiotyki egzystencjalnej postrzega je jako dwa odmienne „przypadki Bycia”.

Można skonstatować, że własne uwrażliwienie na aspekt cielesności w muzyce Tarasti zawdzięcza w znacznym stopniu właśnie Barthes'owi:

Ciało było [dla Barthes'a] całkowicie nieoswojonym, wyrotowym bytem, czymś, czego „ideologia burżuazyjna” nie mogła w całości podporządkować [...] źródłem prawdziwego znaczenia lub przynajmniej źródłem wierniejszym niż te wynikające ze społecznie determinowanych kodów. W tle majaczy zestawienie: jednostka/społeczeństwo, i nie ma wątpliwości, po której stronie stał Barthes⁷⁵.

Jeszcze jedną Barthes'owską opozycją, na jaką powołuje się Tarasti, jest para pojęć *scriptible*–*lisible*. Autor *S/Z* przyporządkowywał cechę *scriptible* tym tekstom, które poddają się analizie, które można „dzielić”, badać pod kątem kryteriów składniowych, podczas gdy teksty *lisible* stanowią „raczej fenomenalny, ciągły, procesualny przypadek, który potrzebuje innego rodzaju analizy”⁷⁶. Kategoria *lisible* otwiera zatem drogę semiotyce innego rodzaju niż semiotyka tradycyjna, nastawiona na ustabilizowane znaki (*act-signs*). Odnosi się ona do bardziej „pierwotnego” stanu świadomości, w którym obcowanie z tekstem (lub dziełem sztuki)⁷⁷ nie jest zorientowane na rozpoznawanie związków intertekstualnych (kulturowych), lecz na swoiste „przebywanie” w jego wnętrzu. Jak wyjaśnia Tarasti, „w tekście, który jest tylko *lisible*, dąży się do zapomnienia [...]. Czytamy, wstrzymując oddech. Słuchamy jak gdyby zaczarowani. Oglądamy wpatrzonymi oczyma”⁷⁸. Kiedy jednak traktujemy tekst tak, jakby był *scriptible*, wówczas

przenosimy się do kolejnego stopnia rzeczywistości, w bardziej semiotyczną świadomość. Patrzymy na tekst „oczami” innego tekstu. Słyszymy w jakimś

75 Tamże, s. 403.

76 Tamże, s. 402.

77 Wypada wspomnieć o różnicowaniu u Barthes'a tekstu i dzieła. O ile pozwalam sobie tutaj traktować pojęcia „tekstu” i „dzieła” synonimicznie, ponieważ interesuje mnie problem dzieła muzycznego, o tyle Barthes w odniesieniu do literatury oddziela te dwie kategorie, by podkreślić przejście od „tradycyjnego” paradygmatu, w którym postrzega się utwór literacki jako statyczny i mimetyczny byt o ustalonym sensie („dzieło”), do nowego, procesualnego pojmowania literatury jako dynamicznej „praktyki wytwarzania” znaczeń („tekst”). Zob. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 187–195.

78 E. Tarasti, *Existential Semiotics*, dz. cyt., s. 9.

muzycznym fragmencie ślad Debussy'ego. Widzimy w tym czy innym obrazie aluzję do Picassa. Czytamy w takiej czy innej frazie domieszkę Proustowskiej *mémoire involontaire* itd.⁷⁹

Nie żadne obiektywne kryterium, lecz zwrócenie się odbiorcy ku procesualnej „teraźniejszości” wydarzającego się dzieła przesądza więc o tym, że utwór nabiera jakości *lisible*. Tarasti podkreśla jednak, że aby tak się stało, niezbędny jest pewien warunek umiejscowiony po stronie dzieła, a mianowicie jakiś punkt zaczepienia, „haczyk” (*hook*), pęknięcie, które nas „chwyci” i do którego „przyłgniemy”⁸⁰. W ocenie fińskiego semiotyka jest to także fenomen retoryczny: wprawdzie nie figura bądź trop, ale coś, co przywołuje pewien szczególny wymóg stawiany mówcom, ażeby wpływać na słuchaczy poprzez „zwracanie uwagi, dostarczanie znaków wykrzyknika, odstępstwa, a nawet łamanie norm”⁸¹. Można zatem skonkludować, że semiotyka egzystencjalna, wrażliwa na takie pęknięcia i nieciągłości, w przeciwieństwie do tradycyjnej semiotyki jest świadoma pewnej szczególnej, metodologicznej potrzeby, jaką jest dostrzeganie w mowie i w muzyce nie tylko warstwy dyskursywnej czy treściowej (retoryczny *logos*), ale także tego poziomu, na którym „coś” prekonceptualnie działa, przyciąga naszą uwagę, a nawet do czegoś przymusza (retoryczny *pathos*). Sam Tarasti jest przekonany, że odnowiona semiotyka, wyposażona w bardziej zróżnicowane i subtelne narzędzia, będzie w stanie osiągnąć poznanie tego osobliwego, wymykającego się wspólnocie wymiaru.

*

Stanowisko Tarastiego względem idei reprezentacji i odpowiadającej jej ścieżce badań, jaką jest metoda semiotyczna, można określić mianem entuzjastycznego. Autor *Existential Semiotics* pozostaje w przekonaniu, że reprezentacja jako idea wcale nie znajduje się w kryzysie, a wręcz odwrotnie: „obejmuje coraz bardziej subtelne zjawiska, a ich sens staje się coraz głębszy w obecnej fazie neosemiotyki, w fazie, w której teraz żyjemy”⁸². Tarasti otwarcie pozycjonuje się – tak jak Greimas – w kontrze do nurtu postmodernistycznego, któremu przypisuje powątpiewanie, relatywizm i uprzedzenie do tego, co wspólnotowe i społeczne. Twórcy „drugiej generacji”, wywodzący się z tradycji semiotycznej, a więc Barthes, Kristeva

79 Tamże, s. 10.

80 Tenże, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 285.

81 Tamże.

82 Tenże, *Sein und Schein*, dz. cyt., s. 68.

czy Derrida, przejawiają niechęć do teorii jako takiej, traktują wartości jako względne, akcentują „wewnętrzne konflikty postmodernistycznego człowieka”, „chaos zamiast struktur”⁸³. Tymczasem, według Tarastiego, człowiek jest zanurzony w porządkujących kodach, stosuje się do nich, by z ich pomocą zbliżyć się do przedmiotu, którego pragnie; funkcjonuje „w obrębie pewnych sytuacji i z nich czerpie wiedzę o sposobach «zdobycia» przedmiotu”⁸⁴. Tym, co autor *Sein und Schein* usiłuje zaakcentować w ramach semiotyki egzystencjalnej, jest moment inicjacji samego procesu poznawczego, moment, w którym coś przykuwa naszą uwagę, ale jeszcze nie posiadało stabilnego znaczenia – stąd analizowane przez niego przypadki w muzyce często oscylują wokół „retorycznych”, wstrząsających i nieoczekiwanych sposobów przyciągania⁸⁵. Zaczerpnięty od Fontanille’a i wkomponowany w logikę Hegla podział na jednostkowe *Moi* i społeczne *Soi* integruje Kantowską krytykę poznania jako wiedzy kategoriałnie zapośredniczonej z egzystencjalnym wymiarem doświadczenia, odpowiadając w ten sposób na wyrażaną na różne sposoby potrzebę rozumienia muzyki zarówno jako struktury, jak i jako prekodowanej procesualności.

Abstrakt

Muzyczne *Moi* i *Soi* w semiotyce egzystencjalnej Eero Tarastiego

Celem artykułu jest omówienie istotnego z punktu widzenia projektu semiotyki egzystencjalnej napięcia pomiędzy dwiema stronami podmiotu: *Moi*, ja, które reprezentuje „wewnętrzność”, osobowość twórcy, oraz *Soi*, się, odpowiadające za to, co społecznie uwarunkowane. Eero Tarasti, odwołujący się do tradycji kantowskiej, heglowskiej, heideggerowskiej, jak i do tradycji semiotyki francuskiej (Greimas) i biosemiotyki (Uexküll), rozważa relację *Moi* i *Soi* szczególnie w odniesieniu do muzyki, tworząc modele uwzględniające przejścia od tego, co jednostkowe, do tego, co wspólnotowe (i odwrotnie), a także wpisując interesujący go problem w szerszą perspektywę relacji podmiotu z otoczeniem (*Dasein*, *Umwelt*) i transcendencją. Przyporządkowując *Moi* ciału, a *Soi* formie, Tarasti podkreśla, że pierwsze z nich jest swoistą więzką wrażeń, podczas gdy drugie realizuje się w działalności dyskursywnej. Stąd społeczne *Soi* jest przestrzenią łączącą twórców, umożliwiającą komunikację pomiędzy nimi i wzajemne czerpanie ze swoich zasobów. Egzystencjalne *Moi* powoduje natomiast, że dzieło nabiera cech wysoce indywidualnych, idiomatycznych, nowatorskich, umożliwiając w ten sposób odbiorcom rozpoznanie go jako swoiście charakterystycznego. To, co indywidualne, i to, co społeczne, wzajemnie się uzupełniają; zbytnia przewaga *Moi* nad

83 Tenże, *Existential Semiotics*, dz. cyt., s. 3.

84 M. Jabłoński, dz. cyt., s. 162.

85 Zob. E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, dz. cyt., s. 286–300.

Soi lub *Soi* nad *Moi* jawi się Tarastiemu jako przeszkoda w tworzeniu dzieła wartościowego i zrozumiałego. Ponieważ *Moi* i *Soi* stanowią przeciwstawne, choć w pewnym sensie symetryczne strony „semiotycznej jaźni”, to również ich modalności (*will, can, know, must*) występują w obu przypadkach w dokładnie odwrotnej kolejności. W pracy staram się szerzej zrekonstruować koncepcję muzycznych *Moi* i *Soi*, uwzględniając rozmaite filozoficzne i semiotyczne inspiracje Tarastiego, jak również odnosząc się do poruszonej przez autora *Sein und Schein* problematyki retoryki muzycznej, a więc tego, w jaki sposób muzyka na nas działa (i jak objaśnia to semiotyka). Na koniec przywołam rozważania na temat śpiewu Rolanda Barthesa, które Tarasti odnosi do własnej teorii *Moi* i *Soi* oraz rozszerza na sferę muzyki instrumentalnej.

Słowa kluczowe: Eero Tarasti, semiotyka egzystencjalna, semiotyka muzyki, znaki muzyczne, ziarno głosu

Abstract

Musical *Moi* and *Soi* in Eero Tarasti's Existential Semiotics

The paper aims to examine the relationship between two sides of the “musical organism” – the *Moi* and the *Soi* – as formulated in Eero Tarasti's existential semiotics. The author of mentioned variation of semiotics creates, by means of the concepts of the *Moi* and the *Soi*, models that have regard to shifts from the singular to the communal (and the other way around). The *Moi* represents an “interiority”, the existential ego of subject, whereas the *Soi* corresponds to what is socially determined. The first is, therefore, a specific bundle of sensations, while the second is realized in discursive activity. Hence social *Soi* constitutes space connecting creators and makes communication between them possible (and mutual deriving from each other as well). I begin by addressing Tarasti's philosophical and semiotic inspirations. Thereafter, I shift to describe the principles of *Moi* and *Soi* and relation between them. Subsequently, I introduce biosemiotic notions employed by Tarasti, i.e. the *Ich-Ton* and the *Dich-Ton*, in order to discuss the semiotic self in terms of subject's encounter with the Other. Examining of all mentioned concepts will allow to present a working of semiotic square's coordinates within a musical work, as well as to refer to Roland Barthes' distinction between the genotext and the phenotext. Tarasti identifies this distinguishing with his own demarcation between the *Moi* and the *Soi*.

Keywords: Eero Tarasti, existential semiotics, semiotics of music, musical signs, grain of voice, phenotext, genotext

Bibliografia

- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 187–195.
Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.
Barthes R., *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 229–237.

- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006.
- Grzegorzczak A., *Niekartezjańskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1995.
- Hegel G. W. F., *Nauka logiki*, t. 1, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1967.
- Jabłoński M., *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.
- Łotman J., *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999.
- Sebeok T., *The Signs and Its Masters*, University of Texas Press, Austin 1979.
- Simon J., *Filozofia znaku*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.
- Tarasti E., *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- Tarasti E., *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 2000.
- Tarasti E., *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, De Gruyter Mouton, Berlin 2012.
- Tarasti E., *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin 2015.