



MAŁGORZATA JANICKA-SŁYSZ

*Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego
Wydział Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej
Akademia Muzyczna w Krakowie*

*ul. św. Tomasza 43, 31-027 Kraków, + 48 12 422 38 36
malgorzata.janicka.slysz@amuz.krakow.pl*

Interlektura utworów-intertekstów. Wysłyszeć głosy innych

I. Wprowadzenie. Epoka „intertekstów”

Żyjemy w czasach, w których jedną ze strategii postępowania stało się „wędrowanie między stylami”. Świadomość tego procesu przenosi punkt ciężkości rozważań nad kompozytorskimi idiomami stylistycznymi na zagadnienie relacji i interakcji, a w lekturze tekstu (czyli dzieła) — na czytanie „między wierszami” / słuchanie „między nutami czy dźwiękami”. Określenie „między stylami” stanowi odniesienie do tytułu książki Stanisława Balbusa¹, przedstawiającego rozmaite powiązania między-tekstowe, składające się na złożone zjawisko intertekstualności. Zanurzeni jesteśmy przecież w epoce intertekstów, w której — podążając za myślą Michaiła Bachtina — każda wypowiedź nasycona została od-głosami dialogu. Aby zatem zrozumieć dzieło, nie mówiąc o jego przeżyciu, które w hermeneutyce jest warunkiem *sine qua non* porozumienia i zrozumienia, winniśmy także wziąć pod uwagę immanentną jemu dialogiczność. Jak zauważył Bachtin: „Moje słowo pozostaje w trwającym dalej dialogu, gdzie będzie usłyszane, otrzyma odpowiedź i przekształci swój

¹ Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993.

sens²². Dialogika jest przeciwieństwem sensu kultury: zakłada bowiem obcowanie z kimś lub z czymś, także — otwarcie się na kogoś lub na coś innego. Autor pracy *Problemy poetyki Dostojewskiego* mocno artykułuje, iż:

Nie istnieje wypowiedź izolowana. Zawsze zakłada ona wypowiedzi, które ją poprzedzają oraz te, które nastąpią po niej. Żadna nie jest ani pierwszą, ani ostatnią. Wypowiedź stanowi tylko ogniwo łańcucha i nie może być badana w oderwaniu od niego. Między wypowiedziami zawiązują się relacje, których nie da się określić ani mechanicznie, ani lingwistycznie. Nie mają one żadnych analogii³.

Odnosząc się do znaczenia myśli rosyjskiego literaturoznawcy, Julia Kristeva, autorka pojęcia intertekstualność, odnotowała znacząco:

Bachtin jako jeden z pierwszych zastąpił statyczną segmentację tekstów modelem, w którym struktura literacka nie jest czymś zastanym, lecz wypracowuje się w relacji do innej struktury. Tę dynamizację strukturalizmu umożliwia koncepcja „słowa literackiego”, w której nie jest ono punktem (jakimś ustalonym sensem), lecz nakładaniem się powierzchni tekstowych, dialogiem kilku tekstów: pisarza, adresata (lub postaci), aktualnego lub przeszłego kontekstu kulturalnego⁴.

Postępowanie analityczno-interpretacyjne wobec dzieła muzycznego — wzniesienie się na poziom jego intertekstualnej złożoności — ma zatem charakter także dialogiczny i łączy się z dojściem do rozumienia tekstu, jak rozumiał go sam autor. Według Kristevej każdy tekst literacki, możemy dodać: każdy tekst muzyczny wchłania w siebie inne wcześniejsze teksty — jest więc bytem powstałym w rezultacie rozmaitych nawarstwiających się zapożyczeń, na przykład w formie cytatów czy obecnych w kulturze *clichés*.

Związki intertekstowe rodzą się z potrzeby znalezienia w przeszłości autorytetu: stylistycznego punktu oparcia. Taki autorytatywny hipotekst może być także interpretowany w kategoriach stylu wzorcowego, godnego do twórczego naśladowania, a nie mechanicznego powtarzania. Dla Karola Szymanowskiego

² M. Bachtin, w: *Bachtin. Dialog — język — literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 20.

³ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 481.

⁴ J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, w: *Sèmiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, s. 143, cyt. za: eadem, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, w: *Bachtin. Dialog...*, op. cit., s. 394–395.

rzeczoną hipotezę była muzyka Fryderyka Chopina, której przesłanie autor *Masek czy Mazurków* pragnął zreinterpretować. I jego odczytanie można określić mianem fenomenologicznego, spełniającego kryteria redukcji ejdetyczno-spostrzeżeniowej, nakierowanej na czystą istotę rzeczy⁵. Dodajmy, że Chopin — w rozumieniu Szymanowskiego — był „jednym z największych »rewolucjonistów« w muzyce, burząc bowiem tradycjonalizm formalny i »duchowy«, stworzył jej drogę do wolności. Jednak instynkt nieomylny, wysoka kultura, ukazały mu od razu drogę do własnej niezłomnej »dyscypliny«”⁶.

Do szczególnego uwrażliwienia na stylistyczną inność doprowadził romantyczny imperatyw artystycznego indywidualizmu. Na plan pierwszy wysunięto prawa własności i cechy dystynktywne wyodrębniających się stylów autorskich. W krwiobiegu kultury ujawniły się i doszły do głosu istotne różnice między stylami odrębnych epok, okresów, nurtów czy kierunków estetycznych. Twórca kompetentny winien był nauczyć się artystycznych konwersacji „obcostylistycznych” (czy: „obcojęzycznych”) i opanować inspirującą sztukę intertekstualnego dialogu, otwierającą wyobraźnię. Z dziełami „nie swoich” epok, kultur czy stylów narodowych można było prowadzić dialog swobodny, bez narażania się na utratę rysów własnej osobowości i indywidualnego stylu. Takim znaczącym przykładem twórcy „intertekstualnego” był z pewnością autor *Stabat Mater* czy *Harnasiów*: umiał wpisać „w siebie” to (a jego muzykę możemy określić mianem tekstualizacji osobistych doświadczeń i przeżyć), co wyprowadził z wielu źródeł inspiracji, pozostając kompozytorem rozpoznawalnym, niezależnie od podejmowanego tematu, obecnego w kulturze wysokiej. Warto przytoczyć w tym miejscu słowa kompozytora, sformułowane w liście do Zdzisława Jachimeckiego w Krakowie:

Kiedyż ludzie zrozumieją nareszcie, że samorodnej sztuki nie ma, że każdy artysta jest arystokratą, który musi mieć za sobą tychże dwanaście pokoleń złożonych z Bachów i Beethovenów — jeśli jest muzykiem, Sofoklesów i Szekspirów — jeśli jest dramaturgiem, a jeśli [...] wyprze się przodków lub ich nie zna, to pomimo największego nawet talentu będzie w najlepszym razie głupim parcia...⁷.

⁵ Zob. M. Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013, s. 154–162.

⁶ K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin* (1923), w: idem, *Pisma*, t. 1: *Pisma muzyczne*, zebrał i oprac. K. Michałowski, Kraków 1984, s. 97.

⁷ K. Szymanowski, z listu do Zdzisława Jachimeckiego w Krakowie — Tymoszkówka 4 grudnia 1910, w: *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 1: 1903–1919, zebrała i oprac. T. Chylińska, Kraków 1982, s. 245.

Kompleksową teorię intertekstualności stworzył Mieczysław Tomaszewski, autor holistycznie pomyślanej interpretacji integralnej dzieła muzycznego⁸. Na zjawisku przejawiania się i uobecniania jednej muzyki w drugiej skoncentrował uwagę już w późnych latach siedemdziesiątych XX wieku, podczas „Spotkań Muzycznych w Baranowie Sandomierskim”, których był twórcą i *spiritus movens*. Zaproponowana przez niego triada: muzyka w muzyce, muzyka z muzyki oraz muzyka o muzyce kieruje rozważania na trzy poziomy strukturalne zaistnienia tego, co określił mianem rezonansu. Podejmując temat intertekstualności w latach późniejszych i ukuwając między innymi termin „muzyka retrowersywna”⁹, Tomaszewski zauważył, iż nie sposób nazwać wszystkich sposobów i rodzajów koegzystowania w jednym utworze dawnego i nowego, swojego i odmiennego. Wystąpił także z ważnym postulatem: „warto chyba prześledzić, jak wygląda w kulturze dialektyka zerwań i odejść — podejmowanych dla zachowania wolności i odrębności, oraz kontynuacji i powrotów — dokonywanych dla zachowania kulturowej pamięci i tożsamości”¹⁰.

II. Strategie intertekstualne

Przywoływany już tu Stanisław Balbus zaproponował typologiczne zróżnicowanie strategii intertekstualnych. Wychodząc od tego właśnie modelu analityczno-interpretacyjnego, podejmę próbę wskazania kilku strategii, reprezentatywnych dla muzyki polskiej ostatnich kilku dekad, aby wskazać na zjawisko „lektury” utworów, w którym istotne staje się wysłuszenie, a nawet „wytropienie” głosów innych.

Aktywna kontynuacja

Aktywna kontynuacja oznacza bezkolizyjną adaptację wzorców z przeszłości. W rezultacie powstają nie repliki, lecz ekwiwalenty, na przykład znanych i sprawdzonych gatunków, wypróbowanych technik czy form. Tego rodzaju relacja intertekstualna łączy się ściśle z poczuciem naturalnej ciągłości tradycji (znaczące w tym względzie są słowa Krzysztofa Pendereckiego, że mu-

⁸ M. Tomaszewski, *Interpretacja dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.

⁹ Zob. M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*, w: idem, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 9–33.

¹⁰ M. Tomaszewski, *Muzyka w muzyce*, w: *Spotkania muzyczne w Baranowie 1977*, red. T. Małecka, L. Polony, Kraków 1980, s. 25.

zyki nie można zaczynać od początku, ale można jedynie ją twórczo kontynuować) oraz ze świadomością przynależności do określonej wspólnoty duchowo-kulturowej. Efektem tej strategii kompozytorskiej staje się poszerzenie zastanego kanonu i języka, w którym dzieło mówi „tu i teraz”, o te elementy strukturalne czy jakości wyrazowe, a także związki, których w kulturowym repertuarze artysta nie zastał. Historyczna „pamięć gatunku” (używając określenia Bachtina), jaką zachowują warianty gatunkowego inwariantu, owocuje naturalną nicią pokrewieństwa między utworami stanowiącymi realizację tej samej przewodniej idei, nawet tymi stylistycznie odrębnymi i powstającymi w różnym czasie. W tego rodzaju głębokie związki intertekstualne wchodziły teksty, w których realizowany jest ten sam genotyp wraz z jego wariantami. Przykładowo, po Karolu Szymanowskim w mazurkowy intertekst wpisali się z utworami między innymi: Roman Maciejewski (1910–1998; *Mazurek nr 9 „Echo z Tatr”*, 1932), Bogusław Schaeffer (ur. 1929; mazurki młodzieńcze, będące owocem studiów kompozytorskich) czy Adam Walaciński (1928–2015; *Dwa mazurki à la manière de Szymanowski* na fortepian, 1953).

Restytucja formy

Ten rodzaj intertekstualnej strategii łączy się ze świadomym nawiązaniem do formy, która znajduje się w polu świadomości kulturowej i pamięci zbiorowej, ze względu na jej przydatność do podejmowanych przez kompozytora nowych zadań ekspresyjnych. Autor, szanując genetyczny adres takiej formy, modernizuje ją, wpisuje w siebie i używa jej w taki sposób, jak gdyby należała ona — i to od zawsze — do jego stylu własnego. Proces restytucji odnosi się także do retoryki formy, stąd bierze się znaczące zjawisko post-retoryki czy neoretoryki, które ze swej natury są systemami tropów. Harold Bloom, autor pracy *Łęk przed wpływem* (1973), tłumaczył: „Choć nie jestem entuzjastycznym tropicielem utraconych sensów, nadal mimo wszystko uważam, że lepsza jest interpretacja, której celem jest odtworzenie i odnowienie znaczenia, niż taka, która dąży do jego dekonstrukcji”¹¹. Kompozytor może też korzystać z zaplecza składniowo-gramatycznego formy. W muzyce polskiej XX wieku wskazać można na restytucję ewokatywną czy emblematywną, polegającą na takim odnawianiu formy, w którym wykorzystane zostały jej emblematy zewnętrzne, jak pisze Balbus — oznaki „aparycyjne”. Oto cztery przykłady:

¹¹ H. Bloom, *A Map of Misreading*, New York 1975, s. 175 (tłum. — M. Janicka-Słysz).

- Marcel Chyrzyński (ur. 1971), *Haiku* na głos, klarnet, przetworzenia i komputer (1993);
- Anna Zawadzka-Gołosz (ur. 1955), *Concerto* na ośmiostrunową gitarę i orkiestrę smyczkową z fortepianem (2002);
- Maciej Jabłoński (ur. 1974), *...à cinq (Concerto grosso nr 2)* na 5 fortepianów i orkiestrę (2005);
- Paweł Mykietyń (ur. 1971), *Pasja według św. Marka* na sopran, głos recytujący, chór i orkiestrę kameralną (2008), historia Chrystusa opowiedziana zostaje od końca: utwór zaczyna się od śmierci na krzyżu.

Jawne naśladownictwo wzorów

Wzór rozumiany jest w tym przypadku jako autorytatywny nośnik wartości. Świadomie naśladowując czyjś autorski wzór, kompozytor nawiązuje łączność z określonym muzyczno-historycznym stylistycznym terytorium. Znaczącym przykładem zastosowania tego rodzaju strategii jest opera *Ubu Król* (1990) Krzysztofa Pendereckiego: kompozytora interesowało tu przede wszystkim pisanie w cudzych stylach. Penderecki wyznał, iż „ociera się” w tym dziele o innych kompozytorów, nie stosując jednak cytatów *in crudo*, lecz podszywając się pod idiomy funkcjonujące i rozpoznawalne w tradycji teatru operowego. Narracja odbioru może się wręcz przerodzić w tropienie operowych *clichés*, zinterioryzowanych w języku muzycznym kompozytora. W repertuarze kompozytorskich strategii intertekstualnych szczególnie wyraziście ujawniają się muzyczne „zlepnięcia” czy palimpsesty. Przykładem: groteskowa koloratura Ubicy, odbijająca się echem wirtuozowskich popisów Królowej Nocy z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta. Penderecki ujawniał:

Żeby się podjąć takiej pracy, trzeba mieć dystans nie tylko do innych kompozytorów, ale i do własnej muzyki. Jest to utwór, który z jednej strony nawiązuje do tradycji buffo Rossiniego, z drugiej zaś wyśmiewam się z całej muzyki współczesnej, awangardy, z własnych utworów — i tych wczesnych, i tych „romantycznych”. Sądzę, że udało mi się pisać ten utwór z dystansu¹².

¹² „*Ubu rex*” — *prapremiera w lipcu. Mówi Krzysztof Penderecki*, „Ruch Muzyczny” 1991, nr 10, s. 8.

Reminiscencja stylistyczna

Oznacza ona „wspomnienie” wzorca na terenie własnym, pod szyldem indywidualnej poetyki. Następuje reinterpretacja tradycji, często tej zagrożonej, wypadającej z obiegu kultury współczesnej. Reminiscencja stylistyczna złączyć się może także ze zjawiskiem cytacji. Opiera się na zasymilowaniu cech stylu wzorca, przy jednoczesnym zmanifestowaniu jego suwerenności. Oto dwa przykłady z twórczości nowej.

- Wojciech Widłak (ur. 1971), *Wziemięwzięcie* (2003/04) na orkiestrę symfoniczną i organy: w muzyce wysłyszeć można głosy innych kolorystów (Debussy’ego? Szymanowskiego?), subtelnie wplecione w materię muzyki własnej, w charakterze postsonorystycznej;
- Wojciech Ziemowit Zych (ur. 1976), *II Symfonia* (2005): narracja utworu przynosi reminiscencję ekspresjonizmu w stylu Alfreda Sznittkego.

Kulturowa transpozycja tematyczna

Ten rodzaj intertekstualnej dialogiczności łączy się ze zjawiskiem wędrówki motywów, tematów, postaci literackich, obrazów czy gestów znaczących. W kulturze funkcjonują aktywne *topoi*, dochodzące do głosu w różnym czasie i u różnych twórców, często reprezentujących postawy skrajne. O kulturowej transpozycji tematycznej można mówić, przykładowo: w *Similis Greco* na orkiestrę (1979) Zbigniewa Bujarskiego (ur. 1933), w *Odach safickich* na mezzosopran i orkiestrę (1985) Marka Stachowskiego (1936–2004), gdzie odnajdziemy aluzję do *Wiosennych wróżb* i *Tańca młodzianków ze Święta wiosny* Igora Strawińskiego czy u Krystyny Moszumańskiej-Nazar (1924–2008) w utworze *Orfeusz i Eurydyka* na sopran, baryton, narradora i orkiestrę kameralną (2005).

Stylizacja

Stylizacja — w ujęciu Stanisława Balbusa — jest centralnym i kluczowym rodzajem intertekstualności¹³. W sposób wyrazisty uwypukla bowiem charakter związków międzytekstowych i międzystylowych. Jak pisze autor:

¹³ S. Balbus, op. cit., s. 19.

Z drugiej wszakże strony zajmuje wśród nich pozycję w dużej mierze odrębną. Jest zjawiskiem artystycznym i semiotycznym poniekąd sztucznie powoływanym do życia; ostentacyjnie, i, by tak rzec, eksperymentalnie. [...] Artystowsko i jak gdyby „laboratoryjnie” owe [historyczne] procesy imituje i sztucznie stymuluje; sztucznie, gdyż niejako w ostentacyjnym cudzysłowie, „na pokaz”. [...] I bardzo często wypełnia (czy uzupełnia „naturalne” jego niedostatki, których „naturalnie” w danym momencie historycznym wypełnić nie sposób¹⁴.

Warunkiem *sine qua non* zaistnienia tego rodzaju intertekstualności jest tak ujawnienie wzorca, jak i jego identyfikacja jako stylu. Przykładami zastosowania dobrze rozpoznawanych folklorystycznych strategii stylizacyjnych są między innymi: *II Sonata fortepianowa* (1953) Grażyny Bacewicz (1909–1969) z ludowym finałem podszytym oberkiem (*Toccata. Vivo*) czy *Koncert na orkiestrę* (1954) Witolda Lutosławskiego (1913–1994), zbudowany na motywach ludowych, pochodzących z regionu Mazowsza. Ale strategia stylizacyjna może przybrać także inny wymiar: kompozytor bierze w artystyczny cudzysłów określony styl. Przykłady można rozwijać: styl barokowy w surkonwencjonalnym cudzysłowie u Pawła Szymańskiego, styl Ivesa w noworomantycznym cudzysłowie u Eugeniusza Knapika, styl madrygałowy w nowoczesnym cudzysłowie u Andrzeja Kwiecińskiego.

Wskazane tu przykłady z twórczości kompozytorów polskich miały jedynie charakter egzemplifikujący strategie intertekstualne i stanowią mocno ograniczony wybór z bogatej gatunkowo i stylistycznie twórczości poszczególnych kompozytorów. Uobecniają się w nich, obok cech wysoce indywidualnych, także trzy ważne zjawiska-byty: muzyka w muzyce, muzyka z muzyki i muzyka o muzyce.

Konkluzja

Spoglądając na muzykę polską XX i pierwszej dekady XXI wieku, można postawić kilka tez generalnych, którym sprzyja perspektywa intertekstualna i lektura utworu jako intertekstu.

- 1) Muzyka polska pozostaje osadzona w tradycji — tradycji rozumianej i jako inter-tekst, i tworzącej inter-kontekst dla powstających utworów. W czasach np. zniewalania umysłu przez socjalistyczną władzę (w okresie panowania tego, co Krzysztof Droba nazywa „polską muzyką ra-

¹⁴ Ibidem.

- dziecką¹⁵) niosła bowiem czytelny przekaz wartości — była koniecznym etosem dla zachowania tożsamości — tak indywidualnej, jak i zbiorowej.
- 2) U podstaw tworzonej „tu i teraz” muzyki polskiej wzmacniane zostaje poczucie dialogiki, otwarcia się na to, co inne. Tę drogę wskazał już Karol Szymanowski, który otwierał się nie tylko na kulturę Zachodu, ale także na kulturę Wschodu, zachodnią pamięć gatunków i porządku dźwiękowego łącząc z orientalnym, sensualnym uwrażliwieniem na jakość dźwięku i jego kolor.
- 3) W muzyce polskiej podkreśla się wartość dzieła *per se*. Dzieło staje się rodzajem inter-tekstu — a jego odczytanie: rodzajem inter-lektury, wysłyszeniem i wysłedzeniem obecnych w nim głosów Innych. Są one ujawniane i ukrywane, cytowane i przetwarzane, włączane „w siebie” i wyciągane przed nawias tego co własne.
- 4) „Tu i teraz” nadal daje o sobie znać silna potrzeba stworzenia stylu własnego, wbrew głoszonych idei „śmierci autora” czy „słabego podmiotu”. Przywoływane głosy Innych stają się czymś zasymilowanym i zintegrowanym z całością.
- 5) Dzieło jako inter-tekst nacechowany zostaje jeszcze silniej semantycznie. Reprezentując sobą „polifoniczną” tkankę skomponowaną z różnych źródeł, odsyła ku różnym tropom i znakom. „Mówi” do nas różnymi głosami, także — co ważne — głosem Autora.

Utworki-interteksty, rozpatrywane z punktu widzenia idei Bachtina i w perspektywie międzystylowej, odsłaniają kluczową dla kultury wysokiej ideę dialogu. Znaczenie fundamentalne zyskuje moment wyboru, a jednocześnie dążenie do stworzenia rozpoznawalnego idiomu stylistycznego. Jak pisze Michał Głowiński: „Proces kształtowania się tradycji polega [...] zawsze na *wyborze*, nigdy na całkowitej rekonstrukcji¹⁶”.

¹⁵ Zob. K. Droba, *Polska muzyka radziecka*, „Teoria Muzyki. Studia. Interpretacje. Dokumentacje” 2014, t. 4, red. T. Malecka, s.109–122.

¹⁶ M. Głowiński, *Tradycja literacka*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 344.

Michaił Bachtin, propagator wielogłosowości i wieloperspektywiczności, podkreślał: „Wprawdzie każda poszczególna wypowiedź jest indywidualna, jednakże we wszystkich obszarach zastosowania języka wypracowane zostały specjalne, względnie trwałe typy takich wypowiedzi. Nazywamy je gatunkami mowy”¹⁷. Zaznaczał także, iż taki gatunek jest wewnętrznie dwoisty: łączy wartość starą z nową, żyjąc teraźniejszością, pamięta swoje dzieje, będąc reprezentantem twórczej pamięci. Dlatego owo Bachtinowskie pojęcie pamięci gatunku — można dodać: pojęcie także „pamięci tekstu innego” — pomóc może w zrozumieniu istoty współczesnej ponowoczesnej kultury.

¹⁷ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 348.

STRESZCZENIE

Żyjemy w epoce intertekstualnej, w której — podążając za myślą Michaiła Bachtina — każda wypowiedź nasycona została odgłosami dialogu. Aby zatem zrozumieć styl wypowiedzi artystycznej, winniśmy wziąć pod uwagę także immanentną jej dialogiczność. W tekście wybrane utwory kompozytorów polskich — począwszy od Karola Szymanowskiego — przedstawione zostają z perspektywy sześciu strategii intertekstualnych, wywiedzionych z koncepcji Stanisława Balbusa (*Między stylami*), polskiego teoretyka literatury. A są to: (1) „aktywna kontynuacja” (adaptacja wzorców z przeszłości); (2) „restytucja formy” (świadome nawiązanie do formy znajdującej się w polu kulturowej świadomości, ze względu na jej formalną przydatność do podejmowanych zadań ekspresyjnych); (3) „jawne naśladownictwo wzorów” (wzór rozumiany jest jako autorytatywny nośnik wartości); (4) „reminiscencja stylistyczna” („wspomnienie” wzorca pod szyldem indywidualnej poetyki); (5) „kulturowa transpozycja tematyczna” (wędrówka motywów, tematów czy gestów znaczących; zjawisko aktywnych *topoi*); (6) „stylizacja” (kluczowy rodzaj intertekstualności, uwypuklający charakter związków międzytekstowych i międzystylowych).

Spoglądając na muzykę polską XX i pierwszej dekady XXI wieku, można postawić kilka tez generalnych, którym sprzyja perspektywa intertekstualna i lektura utworu jako intertekstu. (1) Muzyka polska pozostaje osadzona w tradycji — tradycji rozumianej i jako inter-tekst, i tworzącej inter-kontekst dla powstających utworów. (2) U podstaw tworzonej „tu i teraz” muzyki polskiej wzmocnione zostaje poczucie dialogiki, otwarcia się na to, co inne. (3) W muzyce polskiej podkreśla się wartość dzieła *per se*. (4) Nadal daje o sobie znać silna potrzeba stworzenia stylu własnego, wbrew głoszonej idei „śmierci autora” czy „słabego podmiotu”. Przywoływane głosy Innych stają się czymś zasymilowanym i zintegrowanym z całością. (5) Dzieło jako inter-tekst nacechowany zostaje jeszcze silniej semantycznie.

SŁOWA KLUCZOWE: intertekstualność, strategie intertekstualne, muzyka polska XX i XXI wieku, Stanisław Balbus

ABSTRACT

Interreading intertextual pieces. To hear out the voices of the others

We are living in the time of intertextuality, when — following Mikhail Bakhtin — every expression is saturated with a resonance of dialogue. Therefore, to understand the style of an artistic expression, we should also consider its imminent dialogic quality. The article presents the works of Polish composers, beginning with Karol Szymanowski, from the perspective of six inter-textual strategies elicited from the concept of Stanisław Balbus (*Między stylami/Between Styles*), a Polish literary theoretician. They are: (1) “active continuation” (adaptation of past models); (2) “restitution of the form” (conscious reference to a form present within the field of cultural awareness, due to its formal fitness for the taken up expressive tasks); (3) “open imitation of models” (a model is perceived as an authoritative vehicle for values); (4) “a stylistic reminiscence” (a “memory” of the model under the brand of an individual statement) (5) “cultural transposition of a theme” (the transmigration of motifs, themes, and significant gestures, the phenomenon of the active *topoi*); (6) “styling” (the key type of intertextuality, emphasising the nature of intertextual and inter-stylistic connections).

Looking at the Polish music of the 20th and the first decade of the 21st century, a number of general claims favoured by the intertextual perspective can be made. (1) Polish music set in tradition: tradition perceived as an inter-text, and building an inter-context for the pieces created. (2) Reinforced at the foundations of the Polish music created “here and now” is the sense of dialogue, opening to the other. (3) The value of the work as such is emphasised in Polish music. (4) Against the preached concepts of “the death of the author” or “the weak subject”, a powerful need for the creation of own style is still present. (5) As an inter-text, the work becomes even stronger semantically loaded.

KEYWORDS: intertextuality, intertextual strategies, Polish music of the 20th and 21st century, Stanisław Balbus

BIBLIOGRAFIA

- Balbus Stanisław, *Między stylami*, Kraków 1993.
- Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. Natalia Modzelewska, Warszawa 1970.
- Bachtin Michaił, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. Danuta Ulicka, Warszawa 1986.
- Bachtin. Dialog — język — literatura*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, Edward Kasperski, Warszawa 1983.
- Barthes Roland, *Śmierć autora*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2 (54/55), s. 247–251.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Kraków 2002.
- Bloom Harold, *A Map of Misreading*, New York 1975.
- Droba Krzysztof, *Polska muzyka radziecka*, „Teoria Muzyki. Studia. Interpretacje. Dokumentacje” 2014, t. 4, red. Teresa Malecka, s. 109–122.
- Głowiński Michał, *Tradycja literacka*, w: *Problemy teorii literatury*, red. Henryk Markiewicz, Wrocław 1967, s. 343–359.
- Janicka-Słysz Małgorzata, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013.
- Kristeva Julia, *Le mot, le dialogue et le roman w: Sèmiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.
- Poniatowska Irena, *O recepcji i intertekstualności w muzyce*, w: *Dzieło muzyczne i jego rezonans*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2008, s. 9–20.
- Szymanowski Karol, *Pisma*, t. 1: *Pisma muzyczne*, zebrał i oprac. Kornel Michałowski, Kraków 1984.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.
- Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.