

Anna Granat-Janki

Poetyka intertekstualna surkonwencjonalistów

Aspekty Muzyki 7, 105-118

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.



ANNA GRANAT-JANKI

*Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej
Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu*

*pl. Jana Pawła II nr 2, 50–043 Wrocław, +48 71 310 05 00
anna_janki@wp.pl*

Poetyka intertekstualna surkonwencjonalistów

Kryzys pojęcia „nowości” w drugiej połowie XX wieku, świadomość wyczerpywania się w filozofii i w sztuce wiodących kierunków („kultura wyczerpania”) oraz niemożność sformułowania oryginalnej autorskiej wypowiedzi („śmierć autora”) doprowadziły do wyeksponowania sfery relacji między tekstami. Pojęcie intertekstualności wprowadzone w latach 60. XX wieku do nauki o literaturze przez Julię Kristewą¹ z czasem objęło swym zasięgiem obszar wykraczający poza podstawowy jego zakres, stając się metodą badawczą, chętnie wykorzystywaną we wszystkich dziedzinach wiedzy o sztuce i kulturze. Zdaniem Ryszarda Nycza, intertekstualność „stanowi stłumiony bądź jawny wymiar każdego typu wypowiedzi”². Tak rozległy zasięg operacyjny tej kategorii możliwy był do zaaprobowania w perspektywie semiotyki kultury³.

W niniejszym tekście intertekstualność będzie traktowana jako kluczowa kategoria opisowa jednego z najważniejszych aspektów muzyki postmoder-

¹ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, w: *Bachtin. Dialog — język — literatura*, red. E. Czapplejowicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 396.

² R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 61.

³ Por. R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 155.

nistycznej, jakim są relacje międzytekstowe. Przyjęta została definicja Ryszarda Nycza, który proponuje szerokie rozumienie intertekstualności, jako „kategorii obejmującej ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz »architektów« (...) przez uczestników procesu komunikacyjnego”⁴. Według Nycza posłużenie się wspomnianą kategorią wymaga ustosunkowania się do trzech problemów. Dotyczą one wzajemnych powiązań między: (1) tekstami (relacja: tekst — tekst), (2) tekstem a systemem — chodzi o odniesienia do stylu, gatunku, tradycji (relacja tekst — archetekt) oraz (3) tekstem a jego społecznym, historycznym i kulturowym kontekstem (relacja tekst — rzeczywistość)⁵.

Przedmiotem moich badań skoncentrowanych na problematyce intertekstualności stała się twórczość trzech kompozytorów, którzy są reprezentantami nurtu w muzyce polskiej doby ponowoczesnej określanego mianem surkonwencjonalizmu. Są to: Stanisław Krupowicz i Paweł Szymański — twórcy terminu „surkonwencjonalizm” i zarazem ojcowie nurtu oraz Paweł Mykietyn, który przejął metodę od swojego mistrza Pawła Szymańskiego⁶. Twórcy ci wykształcili pewne zasady komponowania dotyczące kształtowania struktury dzieła, jego architektоники, stylu, które posiadają cechy idiomatyczne, co pozwala mówić o ich poetyce muzycznej. Specyfika tej poetyki opiera się na dialogu z tradycją, który uwidacznia się poprzez relacje międzytekstowe. Chcąc uchwycić cechy poetyki intertekstualnej wspomnianych twórców, należało uwzględnić takie zagadnienia, jak: (1) problematyka cytatu (co stanowi odpowiednik relacji tekst — tekst wymienionej przez Ryszarda Nycza), (2) nawiązania do archetypów gatunkowych i stylistycznych (odpowiednik relacji tekst — archetekt), (3) związki z kulturą (relacja tekst — rzeczywistość). Istotnym będzie także zwrócenie uwagi na technikę dekonstrukcji, która odgrywa znaczącą rolę w procesie komponowania i odbioru muzyki surkonwencjonalnej. Wśród zagadnień

⁴ R. Nycz, *Intertekstualność...*, op. cit., s. 62.

⁵ *Ibidem*, s. 65 i n.

⁶ W rozmowie z Agatą Kwiecińską Mykietyn wyznaje: „Zetknięcie z muzyką Szymańskiego było dla mnie najważniejszym muzycznym spotkaniem (...). To był mój mistrz”. Zob. eadem, *W co gra Paweł Mykietyn?*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 10 [online], <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=393> (dostęp: 22.04.2017). Należy wyjaśnić, że wpływy surkonwencjonalizmu w twórczości Mykietyna widoczne są zwłaszcza w pierwszej, młodzieńczej fazie twórczości, która przypada na lata 90. XX wieku. W tym czasie powstały m.in.: *3 for 13, Eine kleine Herbstmusik, Epifora, Koncert fortepianowy*. Jej zwieńczeniem są *Sonety Szekspira* (2000). Nowa faza rozpoczyna się od 2004 roku. Inicjują ją takie utwory, jak: *Ładnienie, Klawe*, w których dochodzi do głosu mikrotonowość.

związanych z problematyką poetyki intertekstualnej znajdzie się nie tylko kwestia ogółu własności i relacji tekstów (dzieł muzycznych), ale także sposobów ich rozumienia przez odbiorców — uczestników procesu komunikacyjnego. A więc z jednej strony wskazane zostaną odniesienia inter- i architekstowe, a z drugiej możliwości rozpoznania owych odniesień przez odbiorców.

1. Problematyka cytatu

Zagadnienie to dotyczy występowania jednego dzieła w innym dziele muzycznym. Przechodząc do omówienia problematyki cytatu, należy wyjaśnić, że zjawisko to traktowane będzie szeroko, jako cytat *sensu largo*. Terminem tym będą określane, za Włodzimierzem Boleckim, „związki tekstowe, którym można przyporządkować jakieś pierwowzory”⁷. Są to zarówno cytaty empiryczne, tj. powtarzające dokładnie jakiś fragment tekstu źródłowego, jak i „wszelkie rozpoznawalne nawiązania do tradycji literackiej, artystycznej czy w ogóle kultury”⁸, takie jak: aluzja, parodia, pastisz, stylizacja, itp., a więc takie zjawiska, które nie przytaczają a naśladują.

W badanej twórczości kompozytorskiej rzadko mamy do czynienia z cytatem źródłowym (dosłownym). Szymański mówi, że znajome myśli „nie są zaczerpnięte, a przypominają coś znanego dzięki składni”⁹. Wywołują one w słuchaczu potrzebę rekonstrukcji, a przez to prowokują do „aktywnego wchodzenia w relacje z utworem”¹⁰. Do wyjątków zatem należą cytaty źródłowe. Występują one w utworach Pawła Szymańskiego, takich jak: *Miserere* (chorał gregoriański), *Lux aeterna* (temat XV-wiecznej pieśni *L’homme armé*), *Recalling a Serenade* (formuły zaczerpnięte z *Koncertu klarnetowego* op. 73 nr 1 i *Kwintetu klarnetowego B-dur* op. 34 C.M. Webera oraz *Symfonii g-moll* KV 550 W.A. Mozarta). Stanisław Krupowicz wprowadził cytaty źródłowe w *Wariacjach pożegnalnych na temat Mozarta* (*Menuet z Eine kleine Nacht Musik* oraz *Requiem d-moll* Mozarta), w *Miserere* (*Miserere* Gregorio Allegriego i chorał gregoriański), w *Concerto for tenor saxophone and computers* (świecka pieśń francuska *L’homme armé*). Z kolei Paweł Mykietyn posłużył się cudzą wypowiedzią np.

⁷ W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzyliterackich w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 13.

⁸ Ibidem.

⁹ Paweł Szymański w rozmowie z Natalią Szwab (Warszawa, listopad 2009). Cytuję za: eadem, *Wokół muzyki i postawy estetycznej Pawła Szymańskiego*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15 (24), s. 36.

¹⁰ Ibidem.

w *Eine kleine Herbstmusik* (sygnał dawnego radiowego Programu II Polskiego Radia autorstwa Pawła Szymańskiego).

Twórcy najczęściej sięgają po cytaty przetworzone. I tak, w *Sonacie* na smyczki i perkusję Pawła Szymańskiego rolę pre-tekstu pełni *Mazurek* op. 62 nr 2 Karola Szymanowskiego, który podlega transformacjom. Technika cytowania jest mocno rozwinięta w twórczości Stanisława Krupowicza, który posługuje się aluzją (do muzyki Andaluzji w *Alcoforado*, do utworu *Unanswered Question* Charlesa Ivesa w *Unquestioned Answer*), parodią (ośmieszająca demaskacja *Menueta* z *Eine kleine Nacht Musik* Mozarta w *Wariacjach pożegnalnych na temat Mozarta*), pastiszem (podrabianie stylu barokowego i jazzowego równocześnie w operze *Europa* wg Williama Blake'a), cytatem-symbolem (cytat *Święty Boże, święty Mocny* unieruchomiony na dominancie w kadencji końcowej w *II Kwartecie smyczkowym*), kolażem (*Tako rzeczce Bosch, Fin de siècle*), stosuje także autocytaty (*Pewien szczególnie przypadek pewnego uogólnionego kanonu w kwartecie i kwincie, A Lighter Shade of Grey*). Z kolei Paweł Mykietyn chętnie sięga po aluzję oraz posługuje się kolażem, tak jak np. w *Koncertie na fortepian i orkiestrę*, w cz. III, gdzie sukcesywnie prezentuje fragmenty nawiązujące do muzyki barokowej, klasycznej, romantycznej, marszowej. Bliska jest mu także parodia np. w tym samym koncercie obśmiewa klasyczną konwencję, powierzając realizację wirtuozowskiej kadencji skrzypkowi, a nie pianiście (zob. przykł. 1).

Przykład 1. Paweł Mykietyn, *Koncert na fortepian i orkiestrę*, PWM, Kraków 2010, cz. III, s. 60, © Copyright 2010 PWM

The image displays a musical score for a string quartet and a solo violin. The top section shows the string quartet (violin I, violin II, viola, and cello) with dynamic markings such as *f* and *ad libitum*. The bottom section shows the solo violin with dynamic markings like *ff* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2. Archetypy gatunkowe

Przyjrzyjmy się teraz idiomatyce twórczości surkonwencjonalistów w zakresie intertekstualności między konkretnymi dziełami a archetypami gatunkowymi, stanowiącymi punkt odniesienia do określenia gatunkowej kwalifikacji utworów. Polscy kompozytorzy sięgają po takie archetypy gatunkowe (traktowane tu jako struktury tekstowe), jak: opera, oratorium, wariacje, koncert solowy, kwartet, symfonia, sonata, partita, serenada. Sposób nawiązania do nich jest dwojaki. Pierwszy polega na tym, że często respektują normy gatunkowe (np. trzyczęściową budowę cyklu sonatowego, trójfazową konstrukcję formy sonatowej), jednak ich działania zmierzają w kierunku ożywienia dawnych gatunków. Jak mówi Stanisław Krupowicz: „główne struktury są rozpoznawalne, a pomimo to kompozycja posiada jeszcze swoje życie wewnętrzne, które za każdym razem, przy każdym następnym słuchaniu, wnosi coś nowego”¹¹. Twórcy często nie realizują założeń konstrukcyjnych gatunków dosłownie, a tworzą igrające z mechanizmami percepcji „konstrukcje iluzoryczne” złożone z zaczerpniętych z rzeczywistości modeli. Szymański na przykład w utworach *quasi una sinfonia* i *Recalling a Serenade* wykorzystuje elementy typowe dla składni dzieł klasycznych, takie jak tematy czy figura basu Albertiego, które następnie dekonstruuje. Dla jego techniki kompozytorskiej charakterystyczne jest naruszanie reguł syntaksy muzycznej, głównie poprzez niekompletność i zaburzanie porządku, na skutek unieruchamiania lub zwielokrotniania wybranego elementu konstrukcyjnego, a także przerywania ciągłości narracji muzycznej za pomocą pauz. Podobnie postępuje Paweł Mykietyń np. w *Koncertie fortepianowym*.

Omówienia wymaga jeszcze druga postawa, jaką przyjmują kompozytorzy wobec archetypów gatunkowych. Wszyscy sięgają po barokowe formy kontrapunktyczne, takie jak fuga czy kanon, które stają się punktem wyjścia do skomponowania nowego dzieła. W ten sposób archetypiczna forma staje się prekompozycyjnym modelem. W realizacji tego intelektualnego konceptu widać jednak różnice u poszczególnych twórców. Stanisław Krupowicz traktuje strukturę wyjściową w postaci kanonu jako punkt wyjścia do skomponowania innego „uogólnionego kanonu”¹², który powstaje na drodze przyporządkowania każdemu dźwiękowi nowych fragmentów muzycznych. Tak postąpił np. w utworze *Fin*

¹¹ Wywiad Anny Granat-Janki ze Stanisławem Krupowiczem, Wrocław 14.01.2005.

¹² Istotę tego pojęcia kompozytor tłumaczy w autokomentarzu do utworu *II Kwartet smyczkowy*, w: [program koncertu] *Portret kompozytora — Stanisław Krupowicz*, Filharmonia Narodowa, Warszawa 4.06.1991.

de siècle, w którym w miejsce dźwięków pierwotnego trzygłosowego kanonu wstawił fragmenty muzyczne napisane za pomocą dwunastu technik kompozytorskich. W ten sposób pierwotny kanon stał się algorytmem nowej kompozycji (zob. przykł. 2).

Przykład 2. *Fin de siècle* Stanisława Krupowicza — techniki

Techniki kompozytorskie XX wieku:

I — techniki związane z dodekafonią

II — techniki związane z aleatoryzmem

III — techniki związane z modalizmem

IV — techniki związane z sonoryzmem

I.

1. dodekafonia w wydaniu Schönberga

2. punktualizm webernowski

3. serializm totalny — Messiaen

II.

1. aleatoryzm totalny — Cage

2. aleatoryzm kontrolowany — Lutosławski

3. aleatoryzm stochastyczny — Xenakis

III.

1. modalizm — Messiaen

2. heterofonia uogólniona

3. heterofonia jednego głosu

IV.

1. szmery, „dziwne” dźwięki

2. glissanda

3. klastery

Techniki kompozytorskie wraz z przypisanymi im dźwiękami skali dwunastostopniowej:

c — heterofonia uogólniona

cis — punktualizm webernowski

d — dodekafonia według Schönberga

dis — heterofonia monofoniczna

e — aleatoryzm totalny (Cage)

f — modalizm (Messiaen)

fis — aleatoryzm kontrolowany

g — serializm totalny

gis — glissanda

a — klastery

b — szmery, „dziwne dźwięki”

h — aleatoryzm stochastyczny

Inaczej postępują Paweł Szymański i Paweł Mykietyn. Kompozytorzy ci traktują kanon jako „pierwotną strukturę”¹³, która stanowi zasadniczy materiał nowego utworu przeznaczony do transformacji horyzontalnych i wertykalnych. Prowadzi to do dwupoziomowego komponowania muzyki¹⁴. W ten sposób Paweł Szymański realizuje swoją ideę, a jest nią „utopia tworzenia muzyki z podtekstem, który naprawdę nie brzmi, a to, co brzmi wynika z transformacji tej głębszej struktury i może ją nam sugerować”¹⁵. Przykładami utworów, w których została zrealizowana opisana wyżej koncepcja są dzieła Szymańskiego, takie jak np. *Partita III*, gdzie materiał prekompozycyjny stanowi trzygłosowa fuga czy *Partita IV* — tu twórca wykorzystał czterogłosowy kanon kołowy oraz Pawła Mykietyna, m.in. kompozycja *3 for 13*, która została skonstruowana na podstawie czterogłosowej fugi.

3. Archetypy stylistyczne

Kompozytorzy sięgają po rozmaite style muzyczne (konwencje stylistyczne), jakie występowały w różnych okresach historii muzyki, aby z nich wykreować nową „rzeczywistość muzyczną”. W centrum ich uwagi znalazła się gra stylami-konwencjami, w której nie konkretny styl jest ważny, lecz kontekst, w jakim on się pojawia. Metodę zderzania ze sobą kilku konwencji stylistycznych w celu

¹³ Nazywana jest ona także przez Pawła Szymańskiego „strukturą głęboką”. Zob.: idem, *From Idea to Sound: A Few Remarks on my Way of Composing*, w: *From Idea to Sound*, red. A. Czekanowska, M. Velimirović, Z. Skowron, Kraków 1993, s. 134 oraz *Rozwiązać łamigłówkę... Z Pawłem Szymańskim rozmawia Marta Ługowska*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 18, s. 5.

¹⁴ Dwupoziomowość struktury dzieła, zgodna z koncepcją surkonwencjonalizmu, może nasuwać skojarzenia z formą palimpsestu. Mamy bowiem do czynienia z taką strukturą muzyczną, w której „spod realnego tekstu przeziiera inny tekst, który został przekształcony, zniekształcony, niekompletny, może czasem jest dość wyraźny, a czasem jedynie podejrzewany, że on istnieje w podtekście”. Rozmowa Ewy Szczecińskiej z Pawłem Szymańskim, Polskie Radio Warszawa, Program II, 17.11.2004.

¹⁵ P. Szymański, głos w dyskusji, w: *Muzyka polska 1945–1995*, red. T. Malecka, K. Droba, K. Szwałgier, Kraków 1996, s. 394.

wykreowania nowego kontekstu Stanisław Krupowicz nazwał surkonwencjonalizmem¹⁶. Przez konwencję rozumie on to, co słuchacz rejestruje jako znane. Surkonwencjonalizm jest według niego „sztuką komponowania kontekstów”¹⁷.

Kompozytorzy w dwojaki sposób operują konwencjami. Pierwszy polega na zderzaniu elementów dawnych stylów. W wyniku takiego postępowania znane formuły melodyczne czy harmoniczne zaczerpnięte z tradycyjnego języka muzycznego sytuowane są w odmiennym kontekście. Przypomina to sytuację, w której, jak mówi Szymański, „ricercary Frescobaldiego potniemy losowo na drobne kawałki, a następnie skleimy je niezgodnie z ich pierwotnym znaczeniem, lecz (...) według długości, od najdłuższego do najkrótszego”¹⁸. Z kolei, zdaniem Krupowicza, chodzi o to, by z różnorodnych konwencji stylistycznych „brać pełnymi garściami, przycinając tu i tam tak, żeby pasowały do naszych potrzeb”¹⁹. Powoduje to, że odbiorca ma wrażenie niespójności, nieciągłości przebiegu muzycznego. Ten sposób posługiwania się konwencjami stylistycznymi typowy jest zwłaszcza dla Stanisława Krupowicza. Występuje w większości jego utworów. Zaliczają się do nich np. *Tako rzeczce Bosch, Tylko Beatrycze, Alcoforado, II Kwartet smyczkowy*. W centrum uwagi tego kompozytora znalazła się gra stylami (konwencjami), którą umożliwia mu m.in. technika kolażu polegająca na łączeniu ze sobą w jednym utworze różnych, niespójnych stylistycznie fragmentów i struktur. Ciekawym przykładem muzycznego kolażu jest *Fin de siècle*. W kompozycji, będącej „autorskim rozrachunkiem z kończącą się epoką”²⁰, poza „przełogiem współczesnych technik kompozytorskich” mamy do czynienia z nawiązaniem do jazzu i muzyki popularnej, której symbolem są piosenki zespołu The Beatles *She loves you* i *All you need is love*. Ta mieszanka konwencji stylistycznych wskazuje na zacieranie granic między sztuką elitarną i egalitarną. Jest to utwór „podwójnie kodowany”, adresowany do odbiorców o różnych gustach i wiedzy. Niezwykłość zestawienia konwencji pobudza pamięć, intelekt i wyobraźnię słuchacza, zmuszając go do doszukiwania się ukrytego sensu. Ten jednak jest wieloznaczny i nie poddaje się jednoznacznej interpretacji.

Zaprezentowaną powyżej metodę zderzania ze sobą konwencji stylistycznych odnajdujemy także w niektórych kompozycjach Pawła Szymańskiego (*qua-*

¹⁶ S. Krupowicz, *Surkonwencjonalizm*, „Vivo” 1994, nr 1 (11), s. 57.

¹⁷ Wywiad Anny Granat-Janki ze Stanisławem Krupowiczem, op. cit.

¹⁸ P. Szymański, w: *Rozwiązać łamigłówkę...*, op. cit., s. 5.

¹⁹ S. Krupowicz, *Surkonwencjonalizm...*, op. cit., s. 57.

²⁰ S. Krupowicz, [autokomentarz do utworu *Fin de siècle*], w: [książka programowa] 37. *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1994, s. 144.

si una sinfonia, *Recalling a Serenade*, *Ceci n'est pas une ouverture*) i Pawła Mykietyna (*Koncert fortepianowy*).

Drugi sposób operowania konwencjami polega na ich współistnieniu. Stosują go chętnie zarówno Szymański, jak i Mykietyn. Dla tych twórców związane z barokową konwencją stylistyczną formy, takie jak kanon i fuga, stanowią materiał prekompozycyjny, który następnie podlega dekonstrukcji. Z elementów ich struktury tworzą oni nowe kompozycje, zbudowane według reguł obcych barokowej stylistyce. W ten sposób powstają utwory, w których spod realnego tekstu przeziiera inny. Jest to rodzaj muzycznego palimpsestu. Dla kompozytorów ważne jest, aby słuchacz miał wrażenie, że równolegle ze słyszalnym utworem biegnie inny, wyjściowy, z którego materializują się tylko pewne fragmenty²¹.

Styl kompozytorów można określić jako eklektyczny²². Krupowicz często zestawia ze sobą w sposób zaskakujący dla odbiorców fragmenty tonalne z odmiennymi epizodami np. o fakturze heterofonicznej, quasi aleatorycznymi, utrzymanymi w stylistyce jazzowej czy nawiązującymi do twórczości Karola Szymanowskiego, tak jak w *II Kwartecie smyczkowym*. Podobnie postępuje Mykietyn w *Konercie fortepianowym*, w którym następują po sobie fragmenty odmienne stylistycznie. Twórcy prowadzą swoistą grę konwencjami zaczerpniętymi z tradycji. Historyczny materiał dekonstruują, aby z tych elementów stworzyć nową całość. Często ewokują struktury tonalne i aurę tonalności dur-moll. Zabiegom tym towarzyszy jednak zawsze widoczny cudzysłów np. wielokrotnie powtarzają zwroty (np. dominantowo-toniczne), wzory progresji tonalnej lub unieruchamiają wybrane akordy, rozmywają kształt figur za pomocą glissand, rozmontowują tradycyjne struktury np. figurę basu Albertiego, co wywołuje efekt parodystyczny i świadczy o ironicznym przewartościowaniu tradycji.

²¹ Szymański wyjaśnia: „istnieje jakaś struktura stanowiąca punkt wyjścia dla utworu, ale w samym utworze pojawiają się tylko jej elementy (...). W rezultacie jest tak, jakby w ciszy, równolegle ze słyszalnym biegł inny utwór wyjściowy, z którego materializują się jedynie pewne fragmenty”. P. Szymański, [wypowiedź z 1986 r.], w: [książka programowa] *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada — 1 grudnia 2006 roku*, red. A. Chłopecki, K. Naliwajek, Warszawa 2006, s. 70.

²² Eklektyzm posiada obecnie negatywną konotację. W dawnych jednak czasach eklektyzm, w myśl oryginalnego greckiego znaczenia pojęcia, oznaczał wybieranie w oparciu o niezawodne kryteria tego, co najlepsze i tworzenie nowej, doskonalszej całości. Por. G. Sztabiński, *Eklektyzm a postmodernizm*, w: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994, s. 23–29, D. Krawczyk, *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Tom 1. Eseje*, red. M. Podhajski, Warszawa, Gdańsk 2005, s. 301.

Cudzysłów, metafora, paradoks umożliwiają kompozytorom uzyskanie do przywoływanej przeszłości odpowiedniego dystansu i chronią ich przed popadnięciem w banał²³.

Twórcy sięgają po dobrze utrwalone w psychice odbiorców konwencje stylistyczne (barokową, klasyczną), co umożliwia słuchaczom wzięcie udziału w grze konwencjami. Deformując gramatykę i składnię historycznej wypowiedzi, prowokują słuchaczy do domysłów.

4. Dzieło a kulturowe uniwersum

Rozpatrywanie utworów surkonwencjonalistów pod kątem związków ich dzieł z kulturowym kontekstem jest uzasadnione, bowiem, jak twierdził rosyjski semiotyk kultury Jurij Łotman, także „kultura w całości może być rozumiana jako tekst”²⁴. Z kolei Ryszard Nycz zauważa, że

[...] intertekstualność jest zarówno określeniem sfery niezbywalnej mediatyzacji między ogółem intratekstualnych własności i relacji a polem ekstratekstualnych odniesień i uwarunkowań w społecznej, historycznej, kulturowej rzeczywistości, jak również nazwą języka — pośrednika [...] ²⁵.

Na podstawie analizy problemu reprezentacji kultury postmodernizmu w utworach surkonwencjonalistów można stwierdzić, że w muzyce wspomnianych twórców odbijają się, niczym w zwierciadle, cechy kultury ponowoczesnej. Paradygmatem tej kultury jest pluralizm. W sztuce postmodernistycznej słowo to oznacza wielość mediów, stylów, gatunków, a także postaw twórczych. W praktyce kompozytorskiej można zauważyć brak uprzywilejowanych konwencji stylistycznych. Odrzucona została modernistyczna idea, że każda epoka ma jeden styl, a w jej miejsce pojawiła się idea pluralizmu stylistycznego.

W muzyce surkonwencjonalistów związki z kulturą postmodernizmu ujawniły się poprzez:

²³ Na ten temat wypowiada się Paweł Szymański, w: *Gdzie się mieści dusza? Z Pawłem Szymańskim rozmawia Mieczysław Kominek*, „Studio” 1996, nr 9 (23), s. 11.

²⁴ J. Łotman, *Tekst w tekście*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 3, s. 341. Cyt. za: H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, w: *Wymiary dzieła literackiego* (Prace wybrane Henryka Markiewicza, t. 4), Kraków 1996, s. 215.

²⁵ R. Nycz, *Intertekstualność...*, op. cit., s. 81.

- powrót do tradycji po to, aby stworzyć nowe dzieła, w których historycznym elementom nadawane są nowe sensory i znaczenia;
- prowadzenie gry z tradycją adresowanej do odbiorców o rozległych kompetencjach i wiedzy;
- intertekstualność — każde dzieło nawiązuje lub czyni aluzje do innych dzieł lub je komentuje;
- eklektyzm stylistyczny, gustowanie w formach hybrydycznych;
- zacieranie granic między sztuką „wysoką” i „niską”.

Twórczość kompozytorów stanowi zatem świadectwo czasów, w których intertekstualność stała się podstawową cechą sztuki. Ich dzieła są tekstami napisanymi na innych tekstach i wykazują mnogość związków międzytekstowych. Stanowią rodzaj mozaiki cytatów i idiomów stylistycznych, które umieszczone w nowym kontekście bawią, a często zaskakują odbiorców. Kompozytorzy żonglując muzyką dawną robią to z ironicznym dystansem, co powoduje, że pole semantyczne ich muzyki jest niejasne i wieloznaczne. Nasuwa to problemy z jednoznacznym odczytaniem sensów i znaczeń utworów. W przypadku muzyki surkonwencjonalnej mamy do czynienia z wolną grą znaczeń i rozproszeniem sensu z uwagi na wplątanie się dzieł w mnogość związków międzytekstowych. Surkonwencjonalne kompozycje prowokują wielość i różnorodność skojarzeń i w tym tkwi ich wartość estetyczna.

STRESZCZENIE

Przedmiotem zaprezentowanych w niniejszym artykule rozważań skoncentrowanych na problematyce intertekstualności jest twórczość trzech kompozytorów, będących reprezentantami nurtu w muzyce polskiej doby ponowoczesnej określanego mianem surkonwencjonalizmu. Są to: Stanisława Krupowicz, Paweł Szymański oraz Paweł Mykietyn. Twórcy ci wykształcili pewne zasady komponowania dotyczące kształtowania struktury dzieła, jego architektoniki, stylu, które posiadają cechy idiomatyczne, co pozwala mówić o ich poetyce muzycznej. Specyfika tej poetyki opiera się na dialogu z tradycją, który uwidacznia się poprzez relacje międzytekstowe. Chcąc uchwycić cechy poetyki intertekstualnej wspomnianych twórców, autorka wzięła pod uwagę, zgodnie z propozycją Ryszarda Nycza, trzy typy relacji: tekst — tekst, tekst — archetekst, tekst — rzeczywistość. W związku z tym uwzględnione zostały takie zagadnienia, jak: (1) problematyka cytatu, (2) nawiązania do archetypów gatunkowych i stylistycznych, (3) związki z kulturą. Autorka zwróciła także uwagę na technikę dekonstrukcji, która odgrywa znaczącą rolę w procesie komponowania i odbioru muzyki surkonwencjonalnej. Wśród zagadnień związanych z problematyką poetyki intertekstualnej znalazła się nie tylko kwestia ogółu własności i relacji tekstów muzycznych, ale także sposobów ich rozumienia przez odbiorców-uczestników procesu komunikacyjnego. Z tego powodu wskazane zostały z jednej strony odniesienia inter- i architekstowe, a z drugiej możliwości rozpoznania owych odniesień przez odbiorców.

SŁOWA KLUCZOWE: poetyka, intertekstualność, surkonwencjonalizm, postmodernizm, muzyka polska

ABSTRACT

Surconventionalists' intertextual poetics

The subject of my research presented in this article, which concentrates on the issue of intertextuality, are the works of three composers who represent a trend in Polish post-modern music called surconventionalism, i.e.: Stanisław Krupowicz, Paweł Szymański, and Paweł Mykietyn. They developed certain idiomatic composing principles of shaping the structure, architectonics and style of a musical work, which allows one to talk about the poetics of their music. This poetics is based on a dialogue with tradition which manifests itself in intertextual relations. In order to properly capture the characteristics of these composers' intertextual poetics, the author has taken into account, following Ryszard Nycz's proposal, the three types of relations: text-text, text-architext, and text-reality. Accordingly, the following issues have been considered: (1) the problem of quotation, (2) references to genre and stylistic archetypes, and (3) cultural relations.

The author has also taken into consideration the deconstruction technique which plays a significant role in the process of composition and reception of surconventional music. The issues related to the problem of intertextual poetics include not only the whole body of characteristics and relations of the texts (works of music), but also the ways in which they are understood by listeners who are the participants of a communicative process. Thus, on the one hand, the inter- and architextual references have been indicated, and on the other, the possibilities of recognizing these references by listeners have been discussed.

KEYWORDS: intertextuality, poetics, surconventionalism, postmodernism, Polish music

BIBLIOGRAFIA

Bolecki Włodzimierz, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991.

Gdzie się mieści dusza? Z Pawłem Szymańskim rozmawia Mieczysław Kominek, „Studio” 1996, nr 9 (23), s. 8–11.

Krawczyk Dorota, *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000, Tom 1. Eseje*, red. Marek Podhajski, Warszawa, Gdańsk 2005, s. 297–304.

Kristeva Julia, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. Wincenty Grajewski, w: *Bachtin. Dialog — język — literatura*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, Edward Kasperski, Warszawa 1983, s. 394–418.

Krupowicz Stanisław, [autokomentarz do utworu] *II Kwartet smyczkowy*, w: [program koncertu] *Portret kompozytora – Stanisław Krupowicz*, Filharmonia Narodowa, Warszawa 4.06.1991.

Krupowicz Stanisław, [autokomentarz do utworu] *Fin de siècle*, w: [książka programowa] *37. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1994, s. 144.

Krupowicz Stanisław, *Surkonwencjonalizm*, „Vivo” 1994, nr 1 (11), s. 57.

Kwiecińska Agata, *W co gra Paweł Mykietyń*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 10 [online], <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=393> (dostęp: 22.04.2017).

Markiewicz Henryk, *Odmiany intertekstualności*, w: *Wymiary dzieła literackiego*, (Prace wybrane Henryka Markiewicza, t. 4), Kraków 1996, s. 215–238.

Muzyka polska 1945–1995, red. Teresa Malecka, Krzysztof Droba, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 1996.

Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 59–82.

Nycz Ryszard, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Kraków 2012, s. 153–180.

Rozwiązać lamigłówkę... Z Pawłem Szymańskim rozmawia Marta Ługowska, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 18, s. 3–5.

Szymański Paweł, *From Idea to Sound: A Few Remarks on my Way of Composing*, w: *From Idea to Sound*, red. Anna Czekanowska, Miloš Velimirović, Zbigniew Skowron, Kraków 1985, s. 134–139.

Szymański Paweł, [wypowiedź z 1986 r.], w: [książka programowa] *Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada — 1 grudnia 2006 roku*, red. Andrzej Chłopecki, Katarzyna Naliwajek, Warszawa 2006.

Sztański Grzegorz, *Eklektycyzm a postmodernizm*, w: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994, s. 23–29.

Szwab Natalia, *Wokół muzyki i postawy estetycznej Pawła Szymańskiego*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15 (24), s. 23–50.