

Adriana Barska

"Iść po śladzie" czy "w poszukiwaniu śladu"? : Problem autora-twórcy w kontekście rozważań Igora Strawieńskiego

Wartości w muzyce 6, 50-58

2014

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.

Adriana Barska

Akademia Marynarki Wojennej im. Bohaterów Westerplatte
Gdynia

„Iść po śladzie” czy „w poszukiwaniu śladu”? Problem autora-twórcy w kontekście rozważań Igora Strawieńskiego

1

Koniec XIX stulecia i przełom wieków przynosi zmianę postrzegania rzeczywistości i sztuki, pozycja artysty i jego dzieło ulegają przewartościowaniu. Twórcy poszukują nowych sposobów wyrażania, dalekich od dotychczasowych przyzwyczajzeń odbiorcy. Jednym z artystów, którzy dużo uwagi poświęcili sylwetce twórcy, był Igor Strawieński, rosyjski kompozytor. By przejść do jego koncepcji artysty, warto zarysować kilka faktów działalności twórczej samego Strawieńskiego.

Zaczynając naukę gry na fortepianie w wieku 9 lat, kompozytor szybko zdał sobie sprawę z tego, że brak mu predyspozycji, by zostać pianistą wirtuozem, jak chcieliby jego rodzice. W stronę kompozycji pchnęła go pasja improwizowania, lekcje zaczął pobierać u różnych nauczycieli, ale dopiero Nikołaj Rimski-Korsakow dostrzegł w muzyku potencjał kompozytorski, podkreślając stanowczość i odważne formułowanie własnych sądów przez młodego adepta¹. Strawieński był czytany chłopcem, a dyskusje z przyjaciółmi (muzykami: Iwanem Pokrowskim i Stefanem Mitusem) rozwinęły w nim umiejętność krytycznego myślenia, znajomość dzieł literackich i muzyki dawnej oraz najnowszej². Warsztat kompozytorski Strawieńskiego zaskakuje słuchaczy różnorodnymi

¹ L. E r h a r d t: *Igor Strawieński*. Warszawa 1978, s. 38.

² Strawieński czytał m.in. Gorkiego, Ibsena, Strinberga, Dickensa, Czechowa, Moliera, Szekspira, Tołstoję; ważną rolę odegrały również spotkania z młodymi, awangardowymi muzykami ze

stylami³. „Leży [...] w naturze rzeczy — tłumaczy kompozytor — i właśnie to określa nieprzerwany proces ewolucji zarówno w sztuce, jak i na innych polach ludzkiej działalności — że okresy bezpośrednio nas poprzedzające oddalają się od nas na pewien czas, podczas gdy inne, o wiele odleglejsze, stają się nam bliższe”⁴. Twórcy — nie tylko muzycy, ale i artyści plastycy, reżyserzy etc. — odrzucając styl poprzedników, szukają inspiracji w epokach wcześniejszych. Strawiński w swej twórczości kładzie nacisk na niepowtarzalny rytm, ostry koloryt i brzmienie uzyskane dzięki odkrywaniu nowych możliwości instrumentów perkusyjnych, dętych drewnianych i blaszanych. Jego życie określa się jako swoistą „wędrowkę przez historię muzyki”⁵. Warto zwrócić uwagę na kwestię samego procesu tworzenia: „Kiedy zabieram się do dzieła — pisze Strawiński — najczęściej cel mój nie jest ściśle sprecyzowany [...]. Dysponuję siedmioma stopniami gamy i jej interwałami charakterystycznymi, akcenty mocne i słabe są do mego użytku, [...] kombinacje, jakie dostarcza dwanaście dźwięków każdej oktawy i wszystkie odmiany rytmiki, obiecują mi bogactwo, którego żadna działalność geniuszu ludzkiego nigdy nie wyczerpie”⁶.

Twórca zwraca uwagę na ograniczenie, jakie wiąże się z materiałem i narzędziami, które ma do dyspozycji. Do tworzenia — komponowania, malowania, rzeźbienia, reżyserowania etc. — artysta, wedle Strawińskiego, podchodzi z pewną ogólną ideą, konceptem, którego realizacja dokonać się musi w obrębie wybranego materiału, a przez to jest poniekąd przez niego definiowana. Idea ściśle zależna jest zatem od medium, w którym powstaje.

Proces, jak przekonuje Strawiński, zaczyna się od inspiracji, swoistego niepokoju emocjonalnego, owego „apetytu”, który doprowadza do wywołania przedsmaku odkrycia „czegoś, co nieznanne i co wprawdzie jest uchwycone, ale jeszcze w sposób niejasny”⁷. Następnie czas na inwencję i pomysłowość, które pomagają „przejąć z płaszczyzny koncepcji na płaszczyznę realizacji”, wreszcie moment spotkania „z czymś nieoczekiwanym”, co prowadzi w efekcie do powstania dzieła sztuki⁸. Choć powyższe słowa ukazują Strawińskiego wyłącznie

stowarzyszenie Wieczory Muzyki Współczesnej. L. E r h a r d: *Igor Strawiński...*, s. 30, 39, 41—42.

³ Pierwszy okres, zwany: rosyjskim, witalistycznym, fowistycznym, trwa do I wojny światowej i eksponuje metroritmikę, polirytmie, polimodalność i politonalność. Drugi okres, neoklasycyzm, następuje w latach dwudziestych XX wieku i wykorzystuje wzory z przeszłości, włączając je w nowoczesny system środków technik kompozycji. Trzeci okres rozpoczyna się w 1952 roku, a jego inspiracją jest muzyka serialna (dodekafoniczna), styl Schönberga-Weberna. Por. np. *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Ś l e d z i ń s k i. Kraków 1968, s. 983.

⁴ I. S t r a w i ń s k i: *Kroniki mego życia*. Przekł. J. K y d r y ń s k i. Warszawa 1974, s. 88.

⁵ M. K u n d e r a: *Zdradzone testamenty. Esej*. Przekł. M. B i e ń c z y k. Warszawa 1996, s. 88.

⁶ I. S t r a w i ń s k i: *Poetyka muzyczna*. Tłum. S. J a r o c i ń s k i. Kraków 1980, s. 48—50.

⁷ Ibidem, s. 48.

⁸ Por. ibidem, s. 38—42.

w kategorii „wynałazcy muzyki”, jak siebie nazywał, kompozytor jest również autorem *Poetyki muzycznej*, którą zaprezentował w katedrze poetyki Charlesa Eliota Nortona Uniwersytetu Harvarda, a która na moment postawiła go w roli teoretyka⁹. Tekst ten — a zwłaszcza rozdział *O wykonaniu* — znakomicie koresponduje z kwestią *intentio auctoris*. Mowa tu konkretnie o twórczości w kontekście muzycznym, ale z łatwością można to przenieść na sferę innych sztuk: plastycznych, teatru, bardziej złożonych zjawisk intermedialnych.

Dzieło (muzyczne, partyturę) traktuje kompozytor jako sferę potencjalną, nabierającą właściwego kształtu w procesie wykonania. Istotną kwestią, jaka zostaje tu szczegółowo poruszona, jest szczególna relacja między twórcą a wykonawcą-interpretatorem. Celowo dookreślam wykonawcę, ponieważ Strawiński zwraca uwagę na różnicę między wykonaniem a interpretacją. Pisze mianowicie: „Pojęcie interpretacji kryje w sobie granice, jakie zostają narzucone wykonawcy, bądź też jakie on sam sobie narzuca w toku własnej gry, zmierzającej do przekazania muzyki słuchaczowi. Pojęcie wykonania implikuje ścisłą realizację czyjegoś wyraźnego życzenia, i jej zadanie wyczerpuje się w tym, co ono nakazuje. [...] Między wykonawcą, po prostu wykonawcą, a interpretatorem we właściwym tego słowa znaczeniu istnieje różnica zasadnicza, i to natury raczej etycznej niż estetycznej, różnica, która wysuwa na czoło sprawę świadomości: teoretycznie rzecz biorąc, od wykonawcy można się domagać jedynie materialnego odtworzenia jego partii, niezależnie od jego dobrej woli, czy złego humoru, podczas gdy od interpretatora, poza doskonałością odtworzenia, ma się prawo oczekiwać życzliwej gotowości — co nie oznacza jakiejś współpracy pokątnej czy jawnie okazywanej”¹⁰.

Zatem każdy interpretator jest wykonawcą, ale nie każdy wykonawca jest interpretatorem. Zmiana „właściwego przekazu myśli twórczej” jest dla kompozytora podstawowym błędem, mającym wpływ na późniejsze reakcje/interpretacje odbiorców. Właściwą postawą wykonawcy-interpretatora byłoby zatem „respektowanie prawa, jakiego domaga się dzieło”¹¹ — a dokładniej: wykonywanie kompozycji zgodnie z zasadami przewidzianymi przez twórcę. Kompozytor pisze: „Jest rzeczą zrozumiałą, że stawiam wykonawcę w obliczu muzyki napisanej, gdzie wola autora jest wyraźna i wypływa z poprawnie ustalonego tekstu”¹². To twórca jest bowiem symbolem oryginalności, „wynałazcą swego języka, swego słownika i narzędzi swjej sztuki”¹³. O ciągłym podkreślaniu wyjątkowej roli autora niech świadczą poniższe fragmenty: „Strawiński na zawsze zerwał długą przyjaźń łączącą go z dyrygentem Ansermetem, który chciał

⁹ Por. L. Erhardt: *Igor Strawiński...*, s. 280.

¹⁰ I. Strawiński: *Poetyka muzyczna...*, s. 68—69.

¹¹ Ibidem, s. 69

¹² Ibidem, s. 69.

¹³ Ibidem, s. 53.

dokonać skrótów w jego balecie *Gra w karty*. Później Strawiński sam powraca do *Symfonii na instrumenty dęte* i wprowadza do niej wiele poprawek. Na wieść o tym tenże Ansermet nie posiada się z oburzenia; nie podobają mu się poprawki i uznaje, że Strawiński nie ma prawa zmieniać tego, co napisał. Odpowiedź Strawińskiego jest ostra: to nie jest mój drogi, twoja sprawa! Nie zachowuj się w moim dziele jak w swej sypialni! To, co stworzył autor, nie należy ani do jego tatusia, ani do mamusi, ani do narodu, ani do ludzkości, należy wyłącznie do niego samego, może to publikować, kiedy chce i jeśli chce, może to zmieniać, poprawiać, wydłużać, skracać, wrzucać do klozetu, i spuszczać wodę bez obowiązku tłumaczenia się przed kimkolwiek¹⁴.

Innym przykładem jest treść telegramu, wysłanego po premierze *Scen baletowych* w Filadelfii („Pana muzyka wielki sukces stop sukces może być sensacyjny jeśli Pan upoważni Roberta Russella Bennetta do poprawienia orkiestracji stop Bennet orkiestruje utwory nawet Cole Portera”¹⁵), a raczej odpowiedź Strawińskiego, dość przewidywalna: „Wielki sukces mnie zadowala”¹⁶. Zaprezentowane przykłady pokazują nie tylko jego zdanie na temat roli interpretatora-wykonawcy we współtworzeniu (a raczej odtwarzaniu ściśle z wolą autora) dzieła, ale również silną osobowość kompozytora i jego niezwykłą stanowczość.

Powyższe kwestie konotują pytania ważne również w kontekście najnowszych sporów o rolę i zakres „możliwości” interpretatora/wykonawcy/recenzenta/odbiorcy sztuki. A mianowicie: gdzie leżą granice jego wolności? Czy można całkowicie zignorować autorskie intencje i skupić się jedynie na dziele/wykonaniu? Czy owe twórcze „zdrady” nie przynoszą niekiedy błyskotliwego, „świeżego” spojrzenia na dzieło już umieszczone w odpowiednich ramach interpretacyjnych? Czy samemu Strawińskiemu zależy jedynie na bezmyślnym odwzorowaniu własnych struktur myślowych (skupieniu się na banalnym „co autor miał na myśli?”), czy też nadaniu szerszego kontekstu poprzez interpretatorską aktywność wykonawcy?

2

Do dzieła literackiego nie należy, jak pisze Roman Ingarden, „sam autor, stany psychiczne czytelnika, cała dziedzina przedmiotów i stanów rzeczy”¹⁷: „Gdy muzyk »komponuje« np. sonatę, to to, co powstaje w jego twórczej

¹⁴ M. K u n d e r a: *Zastona. Esej w siedmiu częściach*. Przeł. M. B i e ń c y k. Warszawa 2006, s. 92–93.

¹⁵ L. E r h a r d t: *Igor Strawiński...*, s. 298.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ R. I n g a r d e n: *O dziele literackim*. Warszawa 1988, s. 46–51.

działalności, nie jest samym dziełem muzycznym, a więc nie jest sonatą czy symfonią, lecz tylko tzw. »nutami«, partyturą”¹⁸, „jedynie przepisem na wykonanie dzieła, po którego spełnieniu autor spodziewa się, że w wykonaniu wystąpią te właśnie szczegóły struktury dźwiękowe, ich zestroje czy też jakości emocjonalne, które autor w wyobraźni twórczej sobie niejako »wymarzył«”¹⁹.

Warto zastanowić się nad kwestią pewnych podstawowych zasad funkcjonujących na poziomie intersubiektywnym (m.in. właściwej epoce/stylowi artykulacji) — czy istnieje przestrzeń, gdzie interpretacja może owe założone od autorsko kwestie złamać lub choćby nagiąć? Czy przeciwnie: należy pójść w stronę owej „skromności gestu i powściągliwości wyrazu”²⁰, a więc bezwzględnie dołożyć wszelkich starań, by wykonanie zbliżyć do tego pierwotnego — np. posługując się instrumentami odpowiednimi dla epoki. I dalej: skoro „wola” wypływa z tekstu/dzieła — co z niejednoznacznymi tekstami awangardowymi? Strawiński używa słów mocnych, pisze o przekroczeniu intencji autora jako „zdradzie”. Warto zapytać więc: czy bez tej zdrady można osiągnąć sukces artystyczny? Czy pozostając „lojalnym służbie sztuki”, nie wnosząc charakterystycznych, indywidualnych wyborów interpretacyjnych (dotyczących ocenianego obrazu czy konkretnego utworu/wykonania), które być może są inne niż te składające się na zamysł kompozytora — można stać się krytykiem lub artystą ciekawym, rozpoznawalnym? Wielokrotnie w swych pismach kwestie te poruszał Roland Barthes. Czy badacz postrzega twórcę jako depozytariusza sensu dzieła, czy jednak *intentio auctoris* jest drogą, którą powinniśmy jako odbiorcy, interpretatorzy podążać w naszych refleksjach nad dziełem? Czy powinniśmy wykluczyć z kręgu interpretacji możliwości te, które z jakichś powodów uznajemy z góry za niezgodne z myślą twórcy, kompozytora? A może przeciwnie, należy odsunąć osobę tego ostatniego daleko poza margines naszych rozmyślań, celowo poszerzając pole rozumienia i zgłębiania dzieła o konteksty nowe, oryginalne? „Wiemy już dziś — pisze Barthes — że tekst nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy, »teologiczny« sens (przesłanie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żadne nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów, pochodzących z nieskończonego wielu zakątków kultury”²¹.

Głośny tekst Rolanda Barthes’a: *Śmierć autora*, opublikowany w 1968 roku, jest gestem stanowczego zerwania wszelkich więzów i zobowiązań łączących wykonawcę/interpretatora/krytyka/odbiorcę z autorem, odsunięciem postaci tego drugiego nie tyle na margines, ile w ogóle poza przestrzeń jakichkolwiek dociekań. Autor staje się bowiem w ujęciu Barthes’a przeszłością własnego dzieła,

¹⁸ I d e m: *Studia z estetyki*. T. 3. Warszawa 1970, s. 147.

¹⁹ I d e m: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1966, s. 35.

²⁰ I. S t r a w i ń s k i: *Poetyka muzyczna...*, s. 72.

²¹ R. B a r t h e s: *Śmierć autora*. Przeł. M. P. M a r k o w s k i. „Teksty Drugie” 1999, nr 1—2, s. 250.

nie powinien zatem i nie może w jakikolwiek sposób ingerować w kształt jego odczytań. Dzieło samo włącza się w intertekstualną przestrzeń już wyrażonego, stworzonego (utkanego z różnych kultur — co koresponduje z późniejszą transkulturowością Welscha); to tkanina uszyta z cytatów, nieuniknione naśladownictwo, odniesienie (nawet poprzez zerwanie z „tradycją”), nie może bowiem powstać nic, czego nie było już wcześniej. „Właściwie prawie wszystkie słowa są słowami cudzymi, pisze Bachtin, prócz nielicznych, które są odczuwane jako własne. Człowiek żyje w świecie cudzych słów. Przyswaja je, przekazuje, posługuje się nimi i odpowiada na nie. Rozpad mowy na dwa światy: makrokosmos cudzych słów i mikrokosmos słów własnych, relacje, jakie zachodzą między nimi”²².

Słowo jest intersubiektywne, dodaje Julia Kristeva, „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie intertekstowości”²³ i nie wolno wpisywać go we wnętrze autora. Ten temat podejmuje również Witold Gombrowicz. W prześmiewczy sposób pyta, czy współczesny autor musi patrzeć na siebie jako twórcę nieznoszącego sprzeciwu, wydającego osady dla potomnych, czy nie nadszedł ten moment nabrania dystansu do siebie i swojej pracy? Dobry warsztat, komponowanie treści nakierowanych na uzyskanie odpowiednich znaczeń i emocji — czy taka praca rzeczywiście oddala od Sztuki? Czy również dziś bierzemy udział w pościgu nad formą, ślepiej służbie sztuce (nie odwrotnie)? Kto stwarza te ramy? My? Sytuacja społeczna? Mass media? I czy zawsze jest tak, że „poeta, natchniony, śpiewa, a słuchacz, zachwycony, słucha”²⁴? Oto fragment z *Przedmowy do Filidora dzieckiem podszytego*: „W sposób plastyczny tak zreferowałbym ów problem: wyobraźcie sobie, że bard dorosły i dojrzały, pochylony nad papierem, tworzy... lecz na karku umieścił mu się młodzieniec lub jakiś półinteligent półoświecony, albo dziewczę młode, lub jakaś osoba o przeciętnie niejakiej i rozlazłej duszy, lub jakokolwiek istota młodsza, niższa lub ciemniejsza — i oto istota owa, ten młodzieniec, dziewczę czy półinteligent, czy wreszcie inny jakiś mętny syn ciemne ćwierćkultury, rzuca się na jego duszę i ściąga ją, zwęża, ugniata łapami i obejmując ją, wchłaniając, wysysając, odmładza ją swą młodością, zaprawia swą niedojrzałością i przyrządza ją sobie na swą modłę, sprowadzając na poziom swój — ach, w swoje ramiona! Lecz twórca, zamiast zmierzyć się z najeżdźcą, udaje, że go nie dostrzega”²⁵.

Czy nie jest to ironiczny apel o dystans do swojej wizji świata, która jest tylko jedną z wielu możliwości? Jak pisze bowiem Hans-Georg Gadamer, ogra-

²² E. Czaplejewicz: *Wprowadzenie*. W: *Bachtin. Dialog, język, literatura*. Red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 19.

²³ J. Kristeva: *Słowo, dialog i powieść*. W: *Bachtin. Dialog, język, literatura...*, s. 396.

²⁴ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Kraków 2004, s. 78.

²⁵ *Ibidem*, s. 81.

niczenie własnego autorytetu, zgoda na własną omyłność, gotowość przyjęcia perspektywy równorzędnej względem interlokutora, taka właśnie postawa stać się ma punktem wyjścia do rozpoczęcia dialogu, umiejętności dostrzeżenia własnych granic, uznania własnej niewiedzy, gotowości do rozmowy, szacunku dla innego, a tym samym wolności do krytyki (zwłaszcza krytyki siebie)²⁶.

„Sztuka współczesna — pisze z kolei Umberto Eco — wyrobiła w nas nawyk odróżniania dwóch kategorii artystów: z jednej strony tych, którzy poszukują nowych form, kierując się niemal pitagorejskim ideałem matematycznej harmonii [...], z drugiej strony zaś tych artystów, którzy, odkrywszy bogactwo przypadku i nieporządku, postanowili stosować się do wszelkich wskazówek swobodnie wpływających z materii”²⁷. Każdy z owych artystów powinien, po pierwsze, mieć świadomość, że nastąpił upadek wielkich metanarracji, stanowiących punkt odniesienia wszelkiej wiedzy, a w ich miejsce, pojawiły się „gry językowe”, posługując się terminem Lyotarda, co oznacza nie więcej niż tyle, że „każda z tych rozmaitych kategorii wypowiedzi powinna móc być określona przez reguły, które wyznaczają ich własności i możliwe zastosowanie”²⁸. Po drugie zaś, każdy z artystów musi uzmysławiać sobie możliwość odkrywania dzieł poprzez swoisty demontaż (dekonstrukcję), który prowadzi do stworzenia tekstów o rozmaitych znaczeniach. Każdy z nich zatem powinien mieć świadomość, że dzieło jest próbą poszerzania pola postrzegania współczesnego człowieka, oderwania jego myślenie od sztampy, schematyzmu i formy.

„**Nowość w malarstwie** — pisze Jan Białostocki — nie polega w głównej mierze na nigdy niewidzianym temacie, ale na dobrym, nowym układzie i ekspresji. W ten sposób temat dobrze znany i stary staje się rzadkim i nowym”²⁹. Wszystko, według Lyotarda, co zostało otrzymane w spadku, choćby to było wczoraj, powinno stanowić obiekt podejrzeń: „Jakiej przestrzeni ma coś do zarzucenia Cézanne? Przestrzeni impresjonistów. Jakiemu typowi przedmiotu Picasso i Braque? Przedmiotowi Cézanne’a. A z jakim założeniem zrywa Duchamp w 1912 roku? Z takim mianowicie, że należy wykonać obraz, choćby kubistyczny”³⁰. A zatem, kontynuuje francuski filozof, jeśli malarz i pisarz nie chcą stać się tylko „drugorzędnymi kibicami” tego, co już istnieje i zostało utrwalone, powinni wciąż zadawać **nowe pytania dotyczące sensowności starych reguł**³¹.

²⁶ Por. H.-G. Gadamer: *Teoria, etyka, edukacja. Eseje wybrane*. Wybór R. Godoń, wstęp i red. P. Dybel, tłum. A. Przyłębski [i in.], Warszawa 2008, s. 163.

²⁷ U. Eco: *Sztuka*. Tłum. P. Salwa, M. Salwa. Kraków 2007, s. 235—236.

²⁸ J.-F. Lyotard: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa 1997, s. 44.

²⁹ J. Białostocki: „Stare” i „nowe” w myśli o sztuce. *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Warszawa 1978, s. 263.

³⁰ J.-F. Lyotard: *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982—1985*. Przeł. J. Migasiński. Warszawa 1998, s. 23.

³¹ Por. ibidem, s. 14.

„Iść po śladzie” wiąże się w pedagogice z „transmisją”, uczeniem się ucznia zgodnie ze śladem pozostawionym przez nauczyciela. „Poszukiwanie śladu” z kolei oznacza przewagę uczenia się nad nauczaniem³². Zatem to pierwsze pojęcie (wciąż obecne w szkołach) jest postrzegane negatywnie, drugie (z nadzieją w szkołach oczekiwane) pozytywnie.

Jak ma się to do obrazu artysty-twórcy? Czy w dobie nowych mediów, inspiracji, materiałów i form powyższe tezy i rozważania są nadal aktualne? Czy w odniesieniu do nowych form przedstawień, np. performansów i instalacji, w przypadku których niekiedy trudno zrozumieć dzieło i jego zamysł bez uwag odautorskich, sens nadany przez twórcę rzeczywiście może zostać odsunięty i ustąpić na rzecz „zwycięstwa krytyka”? Czy, powracając do tekstu Barthes’a, narodziny czytelnika rzeczywiście mogą się dokonać jedynie wraz z momentem śmierci autora? Oto pytania, na które wciąż trudno o jednoznaczną odpowiedź. Z jednej zatem strony **„sztuka jest wizją, czyli intuicją”**³³, w której to właśnie „ruch ręki” artysty przekształca materiał i powołuje do istnienia nową rzecz³⁴. Z drugiej, dzieła artystów zawierają miejsca niedookreślenia, które zostają skonkretyzowane i zaktualizowane w akcie interpretacji i reakcji odbiorców, nadających dziełu nowe jakości. Aż dziwi fakt, że Igor Strawiński, genialny kompozytor, w którego twórczości, jak pisał Michał Głowiński, „ogromną rolę grają cytaty i kryptocytaty, aluzje i parafrazy, pastisze i parodie”³⁵, tak marginalizował (ba, degradował!) rolę wykonawcy, choć powinien zdawać sobie sprawę, że przecież artysta pracuje bez reguł po to, żeby „ustanowić reguły tego, co dopiero będzie zrobione”³⁶.

³² Por. A. Mizera-Nowicka: *Szkoła potrzebuje operacji. Rozmowa z prof. D. Klus-Stańską*. „Dziennik Bałtycki”, 17.05.2013, s. 12.

³³ B. Croce: *Zarys estetyki*. Przeł. S. Gniadek [i in.], wstęp Z. Czerny. Warszawa 1962, s. 27.

³⁴ J. Białoostocki: „Stare” i „nowe” w myśli o sztuce..., s. 280.

³⁵ M. Głowiński: *Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002, s. 14.

³⁶ J.-F. Lyotard: *Postmodernizm dla dzieci...*, s. 27.

Adriana Barska

„Following the Trace” or „Looking for a Trace”? Deliberations of Strawiński on the Figure of Artist-Creator

Summary

The article is devoted to the problem of artist-creator, pondered on by Igor Strawiński — a composer, pianist and conductor. When should the performer-interpreter follow the instructions

of the composer and when should he/she decide on their own interpretation? Can one assume that, at the time of breaking of all the existing conventions, the basic norms at the intersubjective level (the issue typical of a particular era or style of articulation) will be respected? Which types of reaction do new interpretations of classics, going beyond „the modesty of gesture and restraint of expression” evoke? And since one’s „volition” is supposed to stem from the text, what about equivocal avant-garde pieces? Strawiński uses strong words, he calls going beyond the author’s intention: “betrayal”. The reason for such attitude, characteristic mostly of practitioners (and relating to Umberto Eco’s opinion referring to the “use” of literary text, which is so distant from the theses of pure theoreticians) should be inquired about. Can one — loyally remaining „a servant of music” and introducing no characteristic and individual interpretative choices, which may, perhaps, be different than those that constitute the composer’s idea — become an interesting and recognisable artist? Although the author illustrates all the issues mentioned above in detail, using examples from the sphere of music, she is also interested in broader problems: that of a creator/artist in general, of taste, aesthetic preferences of critics/society, and finally — of the ethos of a contemporary artist, and the border between reception and autocréation of the author and the artist.

Key words: art, artist, creator, Igor Strawiński, interpretation

Adriana Barska

**„Aller à la piste” ou „à la recherche d’une trace”?
Les réflexions de Strawiński sur l’artiste créateur**

R é s u m é

L’article est consacré au problème de l’artiste créateur, posé par le compositeur, pianiste et chef d’orchestre Igor Strawiński. Quand le devoir de l’interprète consiste-t-il à suivre les conseils du créateur, et quand consiste-t-il à décider indépendamment de l’interprétation de l’oeuvre ? Est-ce qu’à l’époque de transgresser toute convention on peut présupposer le respect des principes au niveau intersubjectif (problème de l’articulation propre à une époque ou un style) ? Quelles réactions sont-elles éveillées par de nouvelles interprétations de la classique, dépassant « la modestie du geste et la contenance d’expression » ? Et aussi : si la « volonté » doit découler du texte, quoi faire avec des oeuvres ambiguës d’avant-garde ? Strawiński emploie des mots forts, il décrit la transgression des intentions de l’auteur comme « trahison ». Il vaut de poser la question sur les sources de cette attitude, typique aux pratiques (et proche à l’opinion d’Umberto Eco sur « l’utilisation » du texte littéraire, opinion dissemblable aux thèses des théoriciens purs). Est-ce qu’en restant « loyal au service de la musique », sans apporter des choix interprétatifs importants ni caractéristiques, différents des objectifs du compositeur, on peut devenir un artiste intéressant, reconnaissable ? Malgré le fait que ces questions sur le plan détaillé soient illustrées à l’aide des exemples de l’espace de musique, l’auteur s’intéresse aux questions plus générales : créateur / artiste en général, goûts et préférences esthétiques des critiques / de la société, enfin du génie de l’artiste moderne, de la frontière de perception et d’autocréation de l’auteur et artiste.

Mots-clés : art, artiste, créateur, Igor Strawiński, interprétation