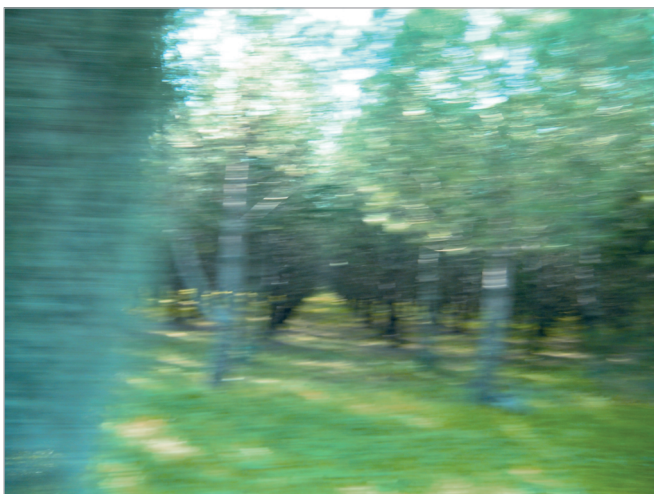


ANDRZEJ HEJMEJ

MUZYKA W LITERATURZE

PERSPEKTYWY KOMPARATYSTYKI
INTERDYSCYPLINARNEJ



UNIVERSITAS

MUZYKA W LITERATURZE



Komitety redakcyjne:

Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący),
Małgorzata Sugiera

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty nowoczesności: teoria – literatura – kultura* poświęcona jest prezentacji studiów nad tymi nurtami w literaturze, teorii, filozofii i historii kultury, których specyfikę określają horyzonty nowoczesności. W monografiach oraz zbiorach prac polskich i tłumaczonych, składających się na kolejne tomy tej serii, problematyka nowoczesności stanowi punkt dojścia, obszar centralny bądź przedmiot krytycznych odniesień i przewartościowań – pozostając niezmiennie w kręgu zasadniczych badawczych zainteresowań.

W przygotowaniu:

- Tom 88: Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*
- Tom 91: Tomasz Falkowski, *Myśl i zdarzenie. Pojęcie zdarzenia historycznego w historiografii francuskiej XX wieku*
- Tom 92: Patrycja Cembrzyńska, *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*
- Tom 93: Barbara Tuchańska, *Dlaczego prawda? Prawda jako wartość w sztuce, nauce i codzienności*
- Tom 94: *Kulturowa teoria literatury 2: Poetyki, problematyki, interpretacje*,
red. Teresa Walas i Ryszard Nycz
- Tom 95: Paweł Dybel, *Oblicza hermeneutyki*
- Tom 96: Agata Bielik-Robson, *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*

ANDRZEJ HEJMEJ

MUZYKA W LITERATURZE

PERSPEKTYWY
KOMPARATYSTYKI
INTERDYSCYPLINARNEJ

KRAKÓW

© Copyright by Andrzej Hejmej and Towarzystwo Autorów i Wydawców
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2012

ISBN 97883-242-1538-6

TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
Ryszard Nycz

Projekt okładki i stron tytułowych
Katarzyna Nalepa

Na okładce
fotografia własna

www.universitas.com.pl

Wprowadzenie

Problem „muzyki w literaturze”, znany od dawna literaturoznawcom jako zagadnienie estetyki, od paru dekad przyciąga uwagę zwłaszcza komparatystów, zainteresowanych badaniami interdyscyplinarnymi¹. Pomimo jednak takiego stanu rzeczy nie sposób dzisiaj dokonać uporządkowania zjawisk łączonych z muzyką w literaturze – zarówno z racji różnorodności owych zjawisk, pojawiających się w rozmaitych realiach kulturowych, jak też przede wszystkim z racji ich odmiennego rozumienia. Rozbieżne, niewspółmierne wykładnie powodują w rezultacie, iż propozycje literaturoznawców okazują się w tym wypadku wyjątkowo niespójne. Konieczna zatem staje się odpowiedź na najogólniejsze z możliwych tu pytań, mianowicie: co rozumieć pod pojęciem „muzyka w literaturze”? A pytanie to tym bardziej zasadne, że chodzi o kwestie tak różne w swojej istocie, jak chociażby pozaliterackie, muzyczne inspiracje, pewne rodzaje ukształtowania językowego, formy tematyzowania muzyki, interpretowanie struktur muzycznych w literaturze czy istnienie muzyczno-literackich konstrukcji intermedialnych.

¹ Zasadniczym impulsem teoretycznym dla rozwoju tego rodzaju badań komparatystycznych była książka Calvina S. Browna *Music and Literature: A Comparison of the Arts* [1948], Athens–Georgia 1963. W latach 80. XX wieku, w momencie ekspansji badań interdyscyplinarnych w komparatystyce zachodnioeuropejskiej, ukazał się reprint książki z nową przedmową (Hanover 1987).

Kategorię teoretyczną „muzyka w literaturze”², by doprecyzować od razu przyjęty punkt widzenia, przejmuję od Stevena Paula Schera (czyni tak zresztą większość dzisiejszych komparatystów i literaturoznawców zachodnioeuropejskich³). Definiuje ona w obrębie jego typologii badań muzyczno-literackich jedno z pól problemowych, w skład którego wchodzi trzy współzależne sfery zjawisk. Pierwszą łączy się z brzmieniowym kształtem tekstu literackiego (w terminologii Schera to „muzyka słów”), drugą – z szeroko pojmowaną konstrukcyjnością muzyczną w literaturze („struktury i techniki muzyczne”), trzecią z kolei – z wszelkimi formami literackiego tematyzowania muzyki („muzyka werbalna”). Tym samym zagadnienie muzyki w literaturze zyskuje w sensie problemowym określone kontury, przestaje funkcjonować w badaniach literaturoznawczych jako bliżej niesprecyzowany fenomen, kojarzony potocznie z intuicyjnymi bądź też impresyjno-metaforycznymi ujęciami⁴. Konsekwencje tego są oczywiste: rozstrzyganie o relacjach zachodzących między konkretnym tekstem literackim a kompozycją muzyczną, o zależnościach muzyczno-literackich, staje się możliwe nie tylko wedle tradycyjnych kategorii, np. inspiracji, wpływu czy analogii, lecz także w kategoriach badań intertekstualnych – transpozycji, interferencji czy współlistnienia.

² S. P. Scher, *Literature and Music*, w: *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Barricelli i J. Gibaldi, New York 1982, s. 237 (zob. także idem: *Notes Toward a Theory of Verbal Music*, „Yearbook of Comparative and General Literature” 1970, nr 2, s. 151; *Literature and Music: Comparative or Interdisciplinary Study?*, „Yearbook of Comparative and General Literature” 1975, nr 24, s. 38). Schemat badań muzyczno-literackich Schera zamieściłem w artykule *Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 33.

³ Zob. m.in.: J.-L. Cupers, *Aldous Huxley et la musique: A la manière de Jean-Sébastien*, Bruxelles 1985, s. 30; I. Piette, *Littérature et musique: Contribution à une orientation théorique (1970–1985)*, Namur 1987, s. 45; W. Wolf, *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, w: *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. S. M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart, Amsterdam–New York 2002, s. 17 i n.

⁴ Zob. komentarze Stanisława Dąbrowskiego, „Muzyka w literaturze”. (*Próba przeglądu zagadnień*), „Poezja” 1980, nr 3, s. 19–32.

Uwzględnienie perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej oraz badań intertekstualnych w momencie objaśniania rozmaitych nawiązań muzycznych, pojawiających się zwłaszcza w nowoczesnej literaturze, otwiera dzisiaj nowe możliwości interpretacyjne. Niewątpliwie jednym z najbardziej kuszących tropów badawczych okazuje się konfrontowanie tekstu literackiego z partyturą (utworem muzycznym), co w efekcie prowadzić będzie tutaj do mówienia o zjawisku *p a r t y t u r y l i t e r a c k i e j*. Naturalnie, posługiwanie się takim określeniem nie oznacza ani zamiaru wprowadzania radykalnych zmian w obrębie istniejących ustaleń terminologicznych, ani rezygnacji z jakichkolwiek problemów „muzyki w literaturze”, bowiem w polu widzenia pozostają cały czas zjawiska sygnalizowane przez Stevena P. Schera. Względy decydujące o wyborze tropu badawczego są czysto pragmatyczne: interpretując rozmaite teksty literackie, w przypadku których istotną rolę odgrywają koncepcje partytury, najłatwiej chyba pokazać zarówno ewidentne realizacje „muzyki w literaturze” (włącznie z konstrukcjami intermedialnymi), jak też realizacje wspierające się wyłącznie na umowności i retorycznej grze autora z interpretatorem.

I. TEKST – PARTYTURA

Pojęcie „partytura”, zaczerpnięte ze słownika muzykologicznego, to jedna z tych formuł, które pojawiają się nierzadko w dzisiejszym dyskursie literaturoznawczym, mimo iż na pierwszy rzut oka są trudno identyfikowalne z samą literaturą. W literaturoznawstwie mianem „partytury” określa się – z jednej strony – tekst literacki jako taki (chodzi o metaforę odnoszącą się do tekstu i tekstualności, sytuującą w porządku takich pojęć, jak „tkanina”, „sieć”, „pajęczyna” itp.), z drugiej zaś – wiele konkretnych realizacji literackich, by zasygnalizować tym samym ich związek z kompozycjami muzycznymi bądź ich muzyczny charakter w ogólności. Przypadek pierwszy, dotyczący

propozycji czysto teoretycznych (m.in. R. Barthes'a, P. Ricoeura, M. Butora)⁵, innymi słowy: kwestia partytury *sensu largo*, staje się w niniejszej książce przedmiotem zainteresowania o tyle, o ile służy wstępnemu przeglądowi zagadnień i przydatnej argumentacji w momencie analizy wybranych tekstów. Interesuje mnie w zasadzie przypadek drugi, mianowicie problem relacji intertekstualnych w literaturze, zachodzących między danym tekstem literackim a konkretnym utworem muzycznym, a zatem te sytuacje interpretacyjne, w których pojęcie „partytura” zachowuje w literaturoznawstwie swoje właściwe znaczenie muzykologiczne.

W związku z przyjęciem takiej perspektywy badawczej – warunkowanej nie tyle propozycjami, które w obrębie tradycyjnie definiowanej estetyki zyskałyby miano badań z zakresu korespondencji sztuk, ile teoriami intertekstualności i intertekstualnym modelem interpretacji – w polu refleksji pojawiają się bardzo różne problemy. Posługiwanie się terminem „partytura” w rozmaitych kontekstach interpretacyjnych wiąże się bowiem nie tylko z pozaliterackimi, intersemiotycznymi odniesieniami genologicznymi i z istnieniem literacko-muzycznych konstrukcji palimpsestowych⁶, stanowiących peryferyjny przejaw, by podjąć formułę Gérarda Genette'a, „literatury drugiego stopnia”. Użycie owego terminu sprowokowane zostaje także wieloma innymi względami – a to graficznym, graficzno-fonicznym czy dźwiękowym kształtem danego zapisu (jak w przypadku tekstów

⁵ Zob. m.in.: R. Barthes, *La partition*, w: idem, *S/Z*, Paris 1970, s. 35 (zob. przekład: R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Go biewska, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 64); P. Ricoeur, *Qu'est-ce qu'un texte?*, w: idem, *Du texte   l'action. Essais d'herméneutique*, t. 2, Paris 1986, s. 153 (zob. P. Ricoeur, *Wyja nianie i rozumienie*, prze . K. Rosner, w: idem, *J zyk, tekst, interpretacja*, wyb r i wst p K. Rosner, prze . P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989, s. 161); M. Butor, *La partition*, w: idem, *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformations*, Paris 1993, s. 265–268.

⁶ Odwo uj  si  tutaj do s ynnej Genette'owskiej metafory „palimpsestu”, która pojawia się u teoretyka intertekstualności po raz pierwszy w studium *Proust palimpseste* (zob. G. Genette, *Figures I*, Paris 1966, s. 39–67), później zaś jako tytuł jednej z jego najważniejszych ksi zek: *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris 1982).

mających związek z nurtami awangardowymi i neoawangardowymi poprzedniego stulecia), a to propozycjami teoretycznymi, określonymi sugestiami czy komentarzami odautorskimi, a to muzyczną inwencją interpretatora i jego muzycznymi hipotezami interpretacyjnymi. Niewątpliwie kwestie te wymagają dzisiaj – w momencie narastającego zainteresowania literaturoznawców, zwłaszcza komparatystów, problematyką muzyczno-literacką⁷ – obszernego komentarza, bo w większości wypadków literaturoznawcze użycia terminu „partytura” są równie kuszące i atrakcyjne w sensie retorycznym, w większości wypadków też rodzą określone podejrzenia, zasadne sprzeczności czy, w najlepszym razie, badawczy sceptycyzm⁸.

Przyzwolenie ze strony literaturoznawców, by sankcjonować istniejący stan rzeczy – mówić o tekście literackim jako „partyturze” (testować zatem użyteczność w badaniach literackich muzykologicznego słownika opisu) – to w jakiejś mierze rezultat autorskich interwencji. Nie trzeba przekonywać, iż współczesny twórca w celu uargumentowania (czy legitymizowania) własnych poglądów chętnie posługuje się efektem, jak powiedziałby Friedrich Nietzsche, „potwornego paradoksu”⁹. Michel Butor na przykład,

⁷ Zob. m.in. tom komparatystów francuskich (*Littérature et musique dans la France contemporaine*, red. J.-L. Backès, C. Coste, D. Pistone, Strasbourg 2001), czy tomy opublikowane w serii „Word and Music Studies” (m.in.: *Word and Music Studies. Defining the Field*, red. W. Bernhart, S. P. Scher, W. Wolf, Amsterdam–Atlanta 1999; *Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam*, red. J.-L. Cupers, U. Weisstein, Amsterdam–Atlanta 2000; *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, op. cit.).

⁸ Skądinąd, ów badawczy sceptycyzm – jako nieodłączna cecha wszelkich badań komparatystycznych zorientowanych na problematykę muzyczno-literacką – wynika z rozumienia samej kwestii „muzyki w literaturze”. Charakterystyczne wątpliwości pojawiają się między innymi u Pierre’a Brunela: istnieje, z jednej strony, słuszne przekonanie o nikłych możliwościach wykorzystywania konwencji muzycznych w literaturze, z drugiej – nie mniej zasadne przekonanie o pewnych sposobach „pisania muzycznego”. Zob. P. Brunel, *Écrivains compositeurs*, w: *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie*, red. C. Dumoulié, Paris 2006, s. 209–224.

⁹ „Żeby ludzi żywego umysłu – przekonuje Nietzsche – pozyskać dla jakiegoś zdania, trzeba im przedstawić je nieraz w postaci potwornego paradoksu”

nawiązując do tradycji zainicjowanej w nowoczesnej literaturze przez Mallarmégo i eksponując fakt zerwania z ukształtowanymi konwencjami powieści, nie waha się formułować u progu XXI wieku twierdzeń w rodzaju: „Idea tekstu jako partytury prowadzi do nowej koncepcji literatury”¹⁰ (pisarz i teoretyk intertekstualności ma zresztą na rzecz takiej oryginalnej tezy pewne przekonywające argumenty). Dalsze tego konsekwencje nietrudno przewidzieć – interpretatorzy Butora przejmują jego „słownik”, komentują sugestie autorskie w kontekście konkretnych zapisów (np. *6 810 000 litres d'eau par seconde* czy *Réseau aérien*¹¹), próbują nawet formułować w przyjętej optyce ogólne teorie tekstu¹². Przykładów takiego postępowania w przypadku współczesnej literatury jest bez wątpienia więcej: odniesienie zapisu tekstowego do partytury muzycznej – tym razem już z zupełnie odmiennych powodów niż u francuskiego pisarza – staje się typową cechą myślenia poetów sonornych (takich jak Henri Chopin, Bernard Heidsieck czy Michèle Métail) o współczesnym wariancie literatury oralnej, poezji dźwiękowej. Fakt ten, oczywiście, prowokuje interpretatorów do pewnego rodzaju generalizujących sądów, i to nie tylko w momencie interpretacji tekstów dźwiękowych o tak sugestywnych tytułach muzycznych, jak *Poèmes-partitions* Bernarda Heidsiecka.

Wskazując dwa charakterystyczne zachowania literaturoznawcze, sprowokowane koncepcjami teoretycznymi Butora i poetów sonornych, mając przy tym na uwadze warunki interpretacji niektórych zapisów Mirona Białoszewskiego (zwłaszcza *Imiesłowu*, jednej ze sztuk Teatru Osobnego), nie chodzi mi tutaj naturalnie

(F. Nietzsche, *Ludzkie arcyludzkie*, t. 1, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1908, par. 307, s. 292–293).

¹⁰ M. Butor, *Improvisations sur Michel Butor: L'écriture en transformations*, op. cit., s. 267.

¹¹ Zob. F. Rigal, *Butor: la pensée-musique. Précédé d'une lettre de Michel Butor*, Paris 2004, s. 244.

¹² J.-C. Vareille, *Butor ou l'intertextualité généralisée*, w: *Le Plaisir de l'intertexte. Formes et fonctions de l'intertextualité: roman populaire, surréalisme, André Gide, Nouveau Roman*, red. R. Theis, H. T. Siepe, Actes du colloque à l'Université de Duisburg, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1986, s. 277–296.

o żadne uogólnienia i ustalanie jakichkolwiek reguł interpretacyjnych, tym bardziej o przecenianie znaczenia autorskich decyzji. Zupełnie przecież inaczej rzecz wygląda w sytuacji na przykład Bogusława Schaeffera, który zajmuje radykalnie inne stanowisko w porównaniu z Michele Butorem czy z twórcami poezji dźwiękowej. Wiadomo dobrze, że stroni on jako dramaturg od nazywania własnych tekstów „partyturami teatralnymi”¹³ (zapewne przeważa w tym wypadku nad głosem dramaturga – głos kompozytora, teoretyka muzyki, twórcy muzycznych partytur graficznych) i że poddaje krytyce tego rodzaju praktyki interpretacyjne. Ale wiadomo też skądinąd dobrze, iż fakt ten najwyraźniej nie przeszkadza wielu komentatorom¹⁴, by uznawać Schaefferowskie zapisy za „formę partytur muzycznych”, „partyтуры teatralne”, „partyтуры sceniczne”, „partyтуры dramaturgiczne”...

W takich okolicznościach, uwzględniając napięcie między *intentio auctoris*, *intentio operis* oraz *intentio lectoris*¹⁵, zmierzam do wyjściowej hipotezy – pomysły interpretacyjne związane z „partyturą” *sensu largo* są zwykle próbą uchwycenia specyfiki danego tekstu i/lub mówienia o tekstualności (m.in. z racji uwarunkowań graficznych, fonicznych czy dźwiękowych, z racji charakteru zapisu awangardowego, z racji bricolage’u postmodernistycznego). Jedne spośród owych pomysłów interpretacyjnych rozprzestrzeniają się w obrębie współczesnego dyskursu literaturoznawczego przy pełnej aprobachie autorów (*casus* Butora), inne – jak ujawnia to nawet najbardziej pobieżny wgląd w recepcję Schaeffera-dramaturga – odrywają się od autorskich komentarzy, stają się rezultatem, jeśli posłużyć się takim sformułowaniem, „prywatnych”, idiosynkratycznych praktyk interpretacyjnych. Niewątpliwie z kontekstu rozmaitych

¹³ *Nie mam elitarnych intencji*, rozmowa Moniki Kuc z Bogusławem Schaefferem, „Rzeczpospolita” 2004, nr 277, s. 10.

¹⁴ Zob. np. M. Karasińska, *Bogusława Schaeffera filozofia nowego teatru*, Poznań 2002, *passim*.

¹⁵ Zob. U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 63 i n. Zob. także idem, *Pomiędzy autorem i tekstem*, w: ibidem, s. 66–87.

sytuacji literaturoznawczych, w których pojawia się termin „partytura” w sensie metaforycznym, indywidualnie definiowanym, nie sposób zrezygnować w momencie dokonywania tutaj pewnych rozstrzygnięć teoretycznych. Istnieje jednak w perspektywie intertekstualności i inna możliwość badawcza, która wiąże się z partyturą *sensu stricto*, z najmniej konfliktowym użyciem muzykologicznego terminu w studiach literaturoznawczych, i właśnie na nią chciałbym zwrócić szczególną uwagę w kolejnych rozdziałach książki.

Jest sprawą oczywistą, chociaż to problem dotąd rzadko zauważany przez naszych literaturoznawców (także tych zajmujących się problematyką intertekstualności i zjawiskami intertekstualnymi), iż warunkiem – bądź też jednym z warunków – interpretacji niektórych tekstów okazuje się partytura konkretnego utworu muzycznego. Interpretacja takiego tekstu jak *Aria: Awaria* z tomu *Chirurgiczna precyzja* Stanisława Barańczaka wydaje się niemożliwa bez sięgnięcia po zapis partyturowy *Don Giovanniego*, bez słuchania i znajomości opery Mozarta, zwłaszcza arii Donny Elviry „Ah chi mi dice mai” (podobnie jest z interpretacją Barańczakowej *Podróży zimowej*, która nie może się obejść bez *Winterreise* Schuberta); lektura *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* Michela Butora okazuje się nazbyt hermetyczna bez uwzględnienia struktury Beethovenowskich 33 *Wariacji C-dur na temat walca Diabellego* op. 120, bez wyciągnięcia wniosków z faktu, iż pisarz rozpoczyna pracę od partytury Beethovena; czytanie jednego z utworów *Thumaczeń Szopena*, który nosi tytuł *Zakochana* (*Dzieło 7. Mazurek 2.*), w oderwaniu od *Mazurka a-moll* z op. 7 staje się dzisiaj i niebezpieczne (decydują o tym przede wszystkim względy aksjologiczne), i wręcz chyba niemożliwe, bowiem przysłania się wtedy swoistą „użyteczność” Chopinowskiej kompozycji, jej szczególne znaczenie w prowadzonym przez Kornela Ujejskiego dialogu z interpretatorką Chopina – Leonią Wildową. Otóż palimpsestowy charakter przywołanych tekstów literackich przesądza o trybie lektury, narzuca intertekstualną (intermedialną) optykę czy też intertekstualny model interpretacji. Wybór perspektywy intertekstualnej w przypadku badania tego rodzaju nawiązań muzycznych

w literaturze wydaje się oczywistością, niemniej wiąże się on, co trzeba od razu podkreślić, z wieloma niebezpieczeństwami – z koniecznością wtargnięcia w pole rozmaitych zjawisk intertekstualnych i z dokonaniem niezbędnej rewizji teorii intertekstualności.

II. „KLASYCZNE” TEORIE INTERTEKSTUALNOŚCI

Podstawowe komplikacje związane z teoriami intertekstualności oraz z samym posługiwaniem się dzisiaj pojęciem „intertekstualność” są powszechnie znane¹⁶. W największym uproszczeniu można powiedzieć, iż *i n t e r t e k s t u a l n o ś ć* to kategoria tyleż myślenia poststrukturalnego (J. Kristeva, R. Barthes), między innymi dekonstrukcyjnego (J. Derrida) czy dekonstrukcjonistycznego (H. Bloom), ile myślenia późnostrukturalnego (L. Jenny, G. Genette, M. Riffaterre, L. Dällenbach, R. Debray-Genette). Skrajnie indywidualne ujęcia i definicje sprawiają, iż propozycji formułowanych z odmiennych perspektyw badawczych, opierających się na niewspółmiernych założeniach, nie da się aktualnie w żaden sposób uzgodnić. Niektórzy teoretycy zjawiska świadomie zresztą komplikują obraz rzeczy, by wspomnieć chociażby o celowo nieustabilizowanym dyskursie Gérarda Genette’a, o jego przemianowywaniu „intertekstualności” na „architekstualność” w *Introduction à l’architexte* (Paris 1979) i później na „transtekstualność” w *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris 1982), czy „paratekstualności” (*Introduction à l’architexte*) na „hipertekstualność” (*Palimpsestes*)¹⁷, nie mó-

¹⁶ W ostatnich latach ukazało się kilka opracowań książkowych, których autorzy próbują porządkować zagadnienia intertekstualności w rozmaitych konstelacjach, m.in.: A.-C. Gignoux, *Initiation à l’intertextualité* (Paris 2005); M. Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts* (Cambridge 2003); T. Samoyault, *L’Intertextualité. Mémoire de la littérature* (Paris 2001); G. Allen, *Intertextuality* (London 2000).

¹⁷ Wielokrotnie modyfikowane przez Genette’a definicje zjawisk intertekstualnych spotykały się z krytyką i prowokowały rozmaite polemiki. Zob. np. ko-

wiać już o ekscentrycznych uwagach w rodzaju: „Wydaje mi się dzisiaj (13 października 1981 roku), że dostrzegam pięć typów relacji transtekstualnych”¹⁸...

Jak widać na przykładzie chociażby modelowania Genette’owskiej teorii – od *Introduction à l’architexte* (1979), poprzez *Palimpsestes* (1982), po *Seuils* (1987) i *Figures IV* (1999) – uzgadnianie ujęć intertekstualności okazuje się dzisiaj i niemożliwe, i poniekąd bezcelowe. Niemniej nawet w takich okolicznościach warto przybliżyć – w sposób najbardziej pobieżny – pewne fakty. Problematykę badań intertekstualnych, która stała się począwszy od końca lat 60. XX wieku specjalnością zwłaszcza francuskojęzycznych badaczy (skupionych początkowo wokół paryskiego czasopisma „Tel Quel”), zainicjowała Julia Kristeva. To właśnie ona, komentując kulturową teorię Michaiła Bachtina (m.in. Bachtinowskie pojęcia dialogowości i polifoniczności¹⁹), wprowadza do obiegu literaturoznawczego termin „intertekstualność” w rozprawie napisanej w roku 1966, opublikowanej rok później w kwietniowym numerze „Critique” – *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*²⁰. Wyjściowa propozycja Kristevej brzmi następująco: „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie i n t e r t e k s t o-

mentarze Michała Głowińskiego *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 77–100 (także w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1992, s. 185–212; idem, *Prace wybrane*, t. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, red. R. Nycz, Kraków 2000, s. 5–33).

¹⁸ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., s. 8 (zob. przekład: G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. II, Kraków 1992, s. 318).

¹⁹ Propozycje Bachtina Tzvetan Todorov komentuje wprost jako teorię intertekstualności. Zob. T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris 1981 (rozdz. 5: *Intertextualité*, s. 95–115).

²⁰ J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, „Critique” 1967, XXXIII, nr 239, s. 438–465 (tekst z nieco zmienionym tytułem – *Le mot, le dialogue et le roman* – znajduje się w książce Kristevej: *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, s. 143–173).

w o ś c i [...]”²¹. Trzeba podkreślić, iż fragment, w którym rezygnuje się z Bachtinowskiej²² „intersubiektywności” na rzecz „intertekstualności”, ma postać szkicową i że należy go rozumieć w kontekście wielu innych komentarzy rozproszonych w *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse* (zawartych zwłaszcza w tekście *Pour une sémiologie des paragrammes* z 1967 roku)²³. Intertekstualność, wedle propozycji badaczki literatury, to rozumienie słowa/języka poetyckiego jako „co najmniej podwójnego”²⁴; innymi słowy, to rozumienie tekstu jako „produktywności”²⁵. Założenia Kristewej zyskują skądinąd dodatkową artykulację w *La révolution du langage poétique. L’avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé* (Paris 1974), gdzie intertekstualność definiowana jest w kontekście psychoanalizy Freuda w kategoriach transpozycji – „transpozycja jednego (lub wielu) systemu(ów) znaków w inny”²⁶ – czyli, najogólniej rzecz biorąc, jako sieć relacji międzysystemowych.

²¹ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 396. W oryginale: „tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité [...]” (J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, op. cit., s. 440–441; zob. eadem, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, op. cit., s. 146).

²² W istocie, problematykę intertekstualności zapowiadają zarówno teorie Bachtina, jak i – podkreśla ten fakt Julia Kristeva w *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse* (op. cit., s. 145, przyp. 3) – anagramy de Saussure’a. Anagramy te opublikowane zostały przez Jeana Starobinskiego: *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971.

²³ Zob. J. Kristeva, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, op. cit., s. 115 („analiza intertekstualna”), s. 175 („tekst literacki jest siecią powiązań”), s. 255 („przestrzeń intertekstualna”). Zob. także definicję intertekstualności w *Problèmes de la structuration du texte* (w: *Théorie d’ensemble*, „Tel Quel”, Paris 1968, s. 299).

²⁴ J. Kristeva, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, op. cit., s. 146.

²⁵ Zob. J. Kristeva: *Le texte clos*, „Langages” 1968, nr 12, s. 103 (także w: eadem, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, op. cit., s. 113); *La Productivité dite texte*, „Communications” 1968, nr 11, s. 59–63 (także w: eadem, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, op. cit., s. 208–245).

²⁶ J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L’avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris 1974, s. 59.

Można dzisiaj zaryzykować twierdzenie, iż w zasadzie wszystkie inne teorie intertekstualności – nie tylko charakteryzujące przedstawicieli grupy „Tel Quel” i formułowane z pozycji post-strukturalistycznych – sytuują się w jakiejś mierze względem koncepcji Kristevej. Zainteresowany bezpośrednio jej propozycjami jest Roland Barthes, chętnie definiujący intertekstualność w sposób peryfrastyczny jako coś „już-przeczytanego” – „*déjà lu*”²⁷. Anektuje on pomysły i terminologię francuskiej badaczki bułgarskiego pochodzenia przy okazji opracowywania hasła „teoria Tekstu” do *Encyclopaedia Universalis* (przejmuje między innymi takie kategorie teoretyczne, jak produktywność i sensoproduktywność, fenotekst i genotekst). Przystając na twierdzenie, iż tekst stanowi efekt istnienia innych tekstów: „każdy tekst jest i n t e r t e k s t e m”, niemniej rozumiejąc ów intertekst jako „ogólne pole anonimowych formuł”²⁸, autor *La mort de l’auteur*²⁹ radykalizuje teorię uczestniczką swoich seminariów. (Inter)tekst pojmuje w kategoriach dyseminacji³⁰ i definiuje go, czy to w *S/Z*, czy to w *Le plaisir du texte*, czy to w *Roland Barthes par Roland Barthes*, w szerokim wymiarze społeczno-kulturowym³¹. Problem intertekstualności zyskuje w tym wypadku wykładnię teoretyczną, która zainteresuje w późniejszym czasie krytyków genetycznych i stanie się propozycją chętnie przywoływaną przez teoretyków internetowego hipertekstu.

²⁷ R. Barthes, *S/Z*, op. cit., s. 19. Zob. także R. Barthes, *De l’œuvre au texte*, w: idem, *Le bruissement de la langue*, Paris 1984, s. 73 (zob. pierwodruk: R. Barthes, *De l’œuvre au texte*, „Revue d’Esthétique” 1971, nr 3, s. 225–232).

²⁸ R. Barthes, *Texte (théorie du)*, w: *Encyclopaedia Universalis*, t. 15, Paris 1973, s. 1015 (zob. przekład: R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, op. cit., t. IV, cz. II, s. 198).

²⁹ Niewątpliwie Barthes’owska koncepcja „śmierci autora” ma bezpośredni związek z problematyką intertekstualności. Zob. R. Barthes, *La mort de l’auteur*, „Manteia” 1968, nr 5, s. 12–17 (zob. przekład: R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251).

³⁰ R. Barthes, *Texte (théorie du)*, op. cit., s. 1015.

³¹ Zob. R. Barthes: *S/Z*, op. cit., s. 58–59 (zob. przekład: R. Barthes, *S/Z*, op. cit., s. 88–89); *Le plaisir du texte*, Paris 1973, s. 59 (zob. przekład: R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 43); *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975, s. 68.

Kwestię „intertekstu”, rozpatrywanego w ścisłej relacji z „intertekstualnością”, zupełnie inaczej niż Barthes objaśnia w perspektywie między innymi Peirce’owskiej semiotyki Michael Riffaterre. Literaturoznawca zajmuje konsekwentnie stanowisko pragmatyczne: „Intertekst – jak pisze w artykule *L’intertexte inconnu* – jest zbiorem tekstów, które można odnieść do tego, który ma się przed oczami, zbiorem tekstów, które odnajduje się w swojej pamięci w trakcie lektury danego fragmentu”³². Intertekstualność okazuje się tutaj efektem pewnego trybu lekturowego – lektury intertekstualnej, która staje się, zdaniem Riffaterre’a, przeciwieństwem lektury linearnej³³. Pragmatyczno-hermeneutyczne założenia powodują, iż Riffaterre’owskie ujęcie zagadnień i kategorii intertekstualnych (intertekst, tekstualność, intertekstualność)³⁴ różni się już na pierwszy rzut oka od teoretyczno-spekulatywnego ujęcia Barthes’a. Otóż zwolennika semiotyki intertekstualnej interesuje czytanie polegające na intuicyjnej praktyce kulturowej, ten rodzaj lektury, który prowadzi do pewnych ustaleń i rozstrzygnięć interpretacyjnych. Rzecz przy tym charakterystyczna, iż dystansując się względem spekulatywnych wykładni intertekstualności, Riffaterre pomija zarazem perspektywę, by tak rzec, intertekstualności „mocnej”, związanej z intencjami autora. W centrum jego zainteresowania pojawia się „intertekstualność obligatoryjna”³⁵ (definiowana w opozycji do

³² M. Riffaterre, *L’intertexte inconnu*, „Littérature” 1981, nr 41, s. 4. Zob. także M. Riffaterre: *Syllepsis*, „Critical Inquiry” 1980, vol. 6, nr 4, s. 626–627; *La trace de l’intertexte*, „La Pensée” 1980, nr 215, s. 4–5. Notabene, problemy intertekstualności pojawiają się u Michaela Riffaterre’a już w pierwszych jego książkach: w *Essais de stylistique structurale* (Paris 1971) oraz w *Semiotics of Poetry* (Bloomington 1978).

³³ M. Riffaterre, *L’intertexte inconnu*, op. cit., s. 5–6. Zob. także M. Riffaterre, *La syllepse intertextuelle*, „Poétique” 1979, nr 40, s. 496.

³⁴ W przypadku pragmatycznego modelu, za którym opowiada się Michael Riffaterre, intertekstualność staje się fundamentem tekstualności (zob. M. Riffaterre: *La production du texte*, Paris 1979, s. 128; *Sémiotique intertextuelle: l’interprétant*, „Revue d’Esthétique” 1979, nr 1–2, s. 128; zob. przekład: M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 298).

³⁵ M. Riffaterre, *La trace de l’intertexte*, op. cit., s. 5.

„intertekstualności aleatorycznej”), narzucona i warunkowana kulturą odbiorcy, kompetencjami i lekturowymi presupozycjami. Dlatego też modelową postacią lektury intertekstualnej jest koncepcja lektury bazująca na schemacie „trójkąta semiotycznego”, to znaczy sposób objaśniania relacji tekst–intertekst w świetle proponowanego przez interpretatora tekstu „pośredniczącego” – interpretantu³⁶.

Ograniczenie refleksji wyłącznie do bezpośredniej relacji: tekst–intertekst, a mianowicie nieuwzględnienie interpretantu, oznacza u Michaela Riffaterre’a rezygnację z badań intertekstualnych, poprzestanie na tradycyjnej krytyce źródeł³⁷. Tymczasem owa „bezpośrednia relacja” staje się dla Gérauda Genette’a, postulującego czysto formalne badania relacji literackich, wystarczającym czy nawet żelaznym argumentem na rzecz „transcendencji tekstualnej tekstu”³⁸. Intertekstualność bowiem wedle jednej z definicji Genette’owskich, która zostaje określona w *Palimpsestach* jako „restryktywna”, zawężająca, to „relacja współlistnienia między dwoma lub wieloma tekstami”, „rzeczywiste istnienie tekstu w innym”³⁹. Jak wiadomo, kategoria ta sta-

³⁶ M. Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: l’interprétant*, op. cit., s. 128–150 (zob. przekład: M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, op. cit., s. 297–314). Trzeba zwrócić uwagę na fakt, iż semiotyka intertekstualna w późniejszych pracach Riffaterre’a usytuowana zostaje w perspektywie badań psychoanalitycznych. Zob. M. Riffaterre, *The Intertextual Unconscious*, „Critical Inquiry” 1987, nr 2, s. 371–385. Zob. także M. Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore–London 1990, s. 91 i n.

³⁷ O istnieniu intertekstualności, zdaniem Riffaterre’a, można mówić tylko wtedy, gdy przejście od tekstu (*T*) do intertekstu (*T'*) realizuje się poprzez interpretant (*I*), to znaczy poprzez wcześniejszy intertekst, który pośredniczy między tekstem (*T*) a intertekstem (*T'*). M. Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: l’interprétant*, op. cit., s. 135 (zob. przekład: M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, op. cit., s. 304).

³⁸ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., s. 7 (zob. przekład: G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, op. cit., s. 317).

³⁹ Ibidem, s. 8 (zob. przekład: G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, op. cit., s. 318). Podobna zresztą definicja – w związku z cytatem – pojawia się trzy lata wcześniej w *Introduction à l’architexte*, gdzie Genette pisze o bezpośrednim istnieniu „jakiegoś tekstu w innym tekście” (G. Genette, *Introduction à l’architexte*, Paris 1979, s. 87).

nowi w *Palimpsestach* jedną z pięciu kategorii w obrębie szeroko definiowanej „transtekstualności”. Pięcioczłonowa typologia – najlepiej dzisiaj znana polskim literaturoznawcom spośród typologii francuskiego teoretyka literatury – obejmuje kolejno: intertekstualność (aluzja literacka, cytat, plagiat), paratekstualność (tytuł, podtytuł, przedmowa, motto, posłowie, noty itp.), metatekstualność (swoisty komentarz, a mianowicie wypowiedź dyskursywna o innym tekście), hipertekstualność (parodia, travestacja, pastisz) oraz architekstualność (ogólne odniesienia genologiczne związane z konotacją takich tytułów, jak *Poezje* czy *Powieść*). W centrum uwagi Genette sytuje kwestię hipertekstualności (hipertekstu pozostającego w relacji z tekstem wcześniejszym – hipotekstem)⁴⁰; innymi słowy, interesuje go mechanizm literackiego „zaszczepienia” tekstu wtórnego, który teoretyk ujmuje w kategoriach bricolage’u.

III. KONSEKWENCJE LITERATUROZNAWCZE

Przywołane, „klasyczne” już dzisiaj wykładnie problematyki intertekstualności wystarczają w zupełności, by twierdzić, iż termin zaproponowany przez Julię Kristevą – „*intertextualité*” – funkcjonujący od czterech dekad w słowniku literaturoznawczym (aktualnie także i pozaliteraturoznawczym), umożliwia potencjalnie dwa zasadnicze użycia. Między innymi z racji już samej formy leksykalnej, bowiem prefiks ‘*inter-*’ oznacza relację wzajemności, mediatyzację (tu zatem będzie położony akcent w przypadku różnego typu badań formalnych), sufiks ‘*-té*’ z kolei

⁴⁰ Porządkowanie przejawów hipertekstualności prowadzi ostatecznie do stworzenia typologii „praktyk hipertekstualnych” – typologii gatunków literackich. Zob. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., s. 37 (zob. przekład: G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, op. cit., s. 353).

– jakość i „pewien stopień abstrakcji”⁴¹ (ten aspekt będzie szczególnie eksponowany w koncepcjach, których autorzy kwestionują ujęcia formalne). Można więc chyba wskazać, pomimo sygnalizowanych trudności z porządkowaniem teorii intertekstualności, dwie wiązki refleksji, skupiające rozmaite propozycje. Jednym nurtem refleksji rządzą reguły polisemii i rozstrzygalności, drugim – reguły produktywności, sensoproduktywności, dyseminacji⁴²; w przypadku jednego zmierza się poprzez interpretację intertekstualną do ustalenia specyfiki konkretnego tekstu (czy ogólnie: dzieła sztuki), w przypadku drugiego – poprzez praktyki lekturowe emancypujące *signifiants* – do teorii tekstu (stąd formuła Kristevej „sieć powiązań”⁴³ odnosząca się do dzieła literackiego, czy przywołana Barthes’owska „teoria Tekstu”); w sytuacji jednego główny akcent pada na przedrostek *inter-* i wąsko rozumianą mediatyzację tekstową (relacja tekst – inny tekst/inne teksty, która może być także, jak przekonuje Michael Riffaterre, efektem czysto lekturowych zabiegów), drugiego natomiast – na człon *-tekstualność* (w skrajnej konsekwencji na problem pantekstualności, który najlapidarniej wyraża Derridiańskie określenie „*texte général*”⁴⁴ i szeroko niegdyś komentowana w debatach literaturoznawczych formuła „*Il n’y a pas de hors-texte*”⁴⁵). Trzeba przy tym podkreślić, iż rozmaite sposoby lokowania dzisiaj zagadnień

⁴¹ H.-G. Ruprecht, *Intertextualité*, „Texte”, *Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, 1983, nr 2 (numer specjalny „L’Intertextualité: Intertexte, autotexte, intratexte”), s. 13.

⁴² Jak wiadomo, termin Derridy (wykorzystany między innymi jako tytuł jednej z pierwszych książek filozofa: *La dissémination*, Paris 1972) przejęty został i przez Kristewą (zob. *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, op. cit., s. 292), i przez Barthes’a (zob. *Texte (théorie du)*, op. cit., 1015).

⁴³ J. Kristeva, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, op. cit., s. 175.

⁴⁴ J. Derrida, *Positions: entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Paris 1972, *passim* (zob. przekład: J. Derrida, *Pozycje*, przeł. A. Dziadek, Bytom 1997).

⁴⁵ J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, s. 227 (zob. przekład: J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 217). O szerokim rozumieniu intertekstualności w polu dekonstrukcji pisze Vincent B. Leitch w *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, New York 1983, s. 55–163.

intertekstualności w obrębie wskazanych nurtów refleksji to nie tyle prosty wybór jednego z nich, wybór między stanowiskiem pragmatycznym, analityczno-interpretacyjnym, a stanowiskiem teoretycznym, spekulatywnym, ile raczej sytuowanie się w przestrzeni określonego oddziaływania teorii⁴⁶.

Intertekstualność, by podsumować dotychczasowe uwagi, nie była nigdy, jak sądzą czasami niektórzy literaturoznawcy, „uniwersalną” kategorią w badaniach literaturoznawczych ostatnich dekad (inna rzecz, iż rozbudzała skutecznie w różnych środowiskach rozmaite nadzieje łączone z praktykami interpretacyjnymi i nadmierny optymizm badawczy). Uniwersalność – a w rezultacie: batalia o „mocne” teorie – nie wchodziła w grę chociażby z tego prostego powodu, iż coś innego oznacza termin intertekstualność pod koniec lat 60. dla Julii Kristevej w momencie wyciągania konsekwencji z Bachtinowskiej teorii i anagramów de Saussure’a, coś innego na przykład dla tych, którzy próbują w latach 80. i później definiować literaturę postmodernistyczną oraz ustalać związek pojęcia z postmodernizmem (np. M. Pfister⁴⁷), a jeszcze coś zupełnie innego dla tych, którzy są dzisiaj zwolennikami krytyki genetycznej i interesują się badaniem produkcji tekstu, postrzegając fenomen literatury za propozycją Jeana Bellemin-Noëla jako „*avant-texte*”⁴⁸ w świetle właśnie teorii intertekstualności⁴⁹

⁴⁶ Interesują nas zatem obydwie grupy „intertekstualistów”, o których pisze Heinrich F. Plett: teoretycy progresywni [„*the progressives*”] oraz „tradycjonalisci” (skądinąd, za adwersarzy i jednych, i drugich uważa się „antyintertekstualistów”). H. F. Plett, *Intertextualities*, w: *Intertextuality*, red. H. F. Plett, Berlin–New York 1991, s. 3–5.

⁴⁷ Zob. M. Pfister, *How Postmodern Is Intertextuality?*, w: *Intertextuality*, op. cit., s. 207–224.

⁴⁸ Kluczowe dla teorii krytyki genetycznej określenie „*avant-texte*” („przed-tekst”) pojawia się w tytule książki Jeana Bellemin-Noëla *Le Texte et l’*avant-texte*. Les brouillons d’un poème de Milosz* (Paris 1972). Trzeba przypomnieć, iż sam Bellemin-Noël sceptycznie odnosi się do pojęcia „intertekstualność”, wiążąc je ze sposobem myślenia grupy Tel Quel. Zob. M. Angenot, *L’*„intertextualité”*: enquête sur l’émergence et la diffusion d’un champ notionnel*, „Revue des Sciences Humaines” 1983, nr 189, s. 123.

⁴⁹ Zob. L. Milesi, *Inter-textualités: enjeux et perspectives*, w: *Texte(s) et Intertexte(s)*, red. É. Le Calvez, M.-C. Canova-Green, Amsterdam 1997, s. 25–30. Anne-Claire Gignoux wprowadza rozróżnienie: „*réécriture génétique*” (chodzi

(np. R. Debray-Genette⁵⁰). Dość powiedzieć, iż w przypadku samych tylko dzisiejszych komparatystów sytuacja okazuje się niejednoznaczna, wszak z jednej strony, jak się potocznie sądzi, „intertekstualność jest dla komparatysty tym, czym step dla kozaka”⁵¹, z drugiej – swoistą kartą przetargową, przedmiotem nierozstrzygalnych sporów. Intertekstualność bowiem dla badacza zajmującego się tzw. komparatystyką interdyscyplinarną oznacza przede wszystkim możliwość analizowania zjawisk międzyartystycznych, intermedialnych, możliwość podjęcia studiów o charakterze interdyscyplinarnym, podczas gdy dla badacza zajmującego się tzw. komparatystyką kulturową – możliwość zerwania z tradycyjnymi badaniami z zakresu tzw. „wpływologii” (w praktyce pozwala więc wyeliminować ze słownika komparatystycznego pojęcie „wpływu” i mówić o rzeczywistości kulturowej między innymi w perspektywie „imagologii” czy studiów postkolonialnych).

Kategoria intertekstualności, by powtórzyć raz jeszcze, nie stała się w dyskursie nauk humanistycznych kategorią „uniwersalną”, ale bardzo szybko zyskała status terminu obiegowego. Zdecydowały o tym głównie dwa czynniki: po pierwsze, fakt pojawienia się w latach 70., w stosunkowo krótkim okresie, różnych wykładni i prób literaturoznawczych zastosowań (Kristeva,

o produkcję tekstu, która interesuje krytykę genetyczną) – „*écriture intertextuelle*” (tryb pisania charakterystyczny na przykład dla przedstawicieli *nouveau roman*). A.-C. Gignoux, *De l'intertextualité à la réécriture*, „Narratologie” 2001, nr 4 („Nouvelles approches de l'intertextualité”), s. 59.

⁵⁰ Jak sądzi Raymonde Debray-Genette, krytyka genetyczna musi opierać się na „poetyce intertekstualności” (R. Debray-Genette, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris 1988, s. 27).

⁵¹ E. Kasperski, *O teorii komparatystyki*, w: *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 2001, s. 355. Znaczenie badań intertekstualnych jest mocno akcentowane w polskiej komparatystyce, o czym świadczą chociażby rozmaite głosy w trakcie dyskusji radziejowickiej (*Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*, Radziejowice, 6–8 lutego 1997 r., red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998, *passim*) czy teksty zamieszczone w *Antologii zagranicznej komparatystyki literackiej* (red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997): U. Broich, *Pola odniesień intertekstualności. Odniesienia do pojedynczego tekstu* (s. 177–180), M. Pfišter, *Pola odniesień intertekstualności. Odniesienia do systemu* (s. 182–187).

Barthes, Jenny, Culler, Genette, Riffaterre, Compagnon), z drugiej – w dalszej tego konsekwencji – wielkie zainteresowanie teoriami intertekstualności w dwóch następnych dekadach⁵². Istnienie w latach 70. i 80. swoistej mody na badania intertekstualne⁵³ skutkowało modyfikowaniem i przykrawaniem „klasycznych” teorii do własnych potrzeb badawczych. Owe „klasyczne” teorie, jak można powiedzieć w najdalej idącym, aczkolwiek niebezpiecznym uogólnieniu, wiązano, po pierwsze, z p i s a n i e m (stąd takie określenia, jak: „bricolage”, „praca transformacji i asymilacji”⁵⁴,

⁵² O skali zainteresowania problematyką badań intertekstualnych w polskim literaturoznawstwie w latach 80. i 90. świadczą najlepiej i specjalne numery „Pamiętnika Literackiego” (1988, z. 1, 2), i liczne opracowania, m.in.: M. Głowiński, *O intertekstualności*, op. cit.; T. Cieślukowska, *Z problemów intertekstualności*, w: *W kręgu historii i teorii literatury*, red. B. Zakrzewski i A. Bazan, Wrocław 1987, s. 11–16 (także w: eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995, s. 90–98); T. Cieślukowska, *Tekst intertekstualny. Tekst – kontekst – intertekst (Sytuacje graniczne)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1988, z. 1–2, s. 89–97 (także w: eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, op. cit., s. 99–111); H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, z. 4–5, s. 245–263 (także w: idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 198–228); R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 95–116 (także w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 59–82); S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990; W. Bolecki, *Preteksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991; *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993; E. Kasperski, *Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna*, w: E. Czaplewicz, E. Kasperski, *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*, Warszawa 1996, s. 91–105; *Tekst i jego odmiany: zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa 1996; J. Sławiński, *Bez przydziału (VII)*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 151–163.

⁵³ Skutki tego stanu rzeczy dosadnie komentuje Julia Kristeva, pisząc, iż intertekstualność stała się gadżetem na amerykańskich uniwersytetach (J. Kristeva, *Mémoire*, „L’Infini” 1983, nr 1, s. 44), czy Hans-Peter Mai, stwierdzający istnienie „inflacji terminologicznej” (H.-P. Mai, *Bypassing Intertextuality: Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext*, w: *Intertextuality*, op. cit., s. 31).

⁵⁴ L. Jenny, *La stratégie de la forme*, „Poétique” 1976, nr 27, s. 262 (zob. przekład: L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 271).

użycie „nożyczek i kleju”⁵⁵), po drugie – z właściwością samego tekstu (czy to konkretnego tekstu, szerzej: właściwością literatury nowoczesnej i ponowoczesnej, czy to tekstu w ogólności), po trzecie – z efektami intertekstualnej lektury („mechanizmem właściwym lekturze literackiej”⁵⁶), sytuując problem intertekstualności w perspektywie świadomości i/lub nieświadomości, intencjonalności i/lub przypadkowości. Trafną oceną zaistniałej wówczas sytuacji, jak sądzę, byłby sformułowany przy zupełnie innej okazji lakoniczny komentarz Tzvetana Todorova: „Intertekstualność nie jest nigdy nieobecna”⁵⁷.

Lawina propozycji literaturoznawczych – zarówno w zakresie teorii, jak i w zakresie praktyki interpretacyjnej⁵⁸ – należy już dzisiaj bez wątpienia do przeszłości, niemniej kategoria intertekstualności pozostaje nadal obecna w myśleniu literaturoznawców. Można wręcz powiedzieć, iż służy ona rozmaitym przewartościowaniom – dotychczasowych projektów lektury, indywidualnych metod badawczych i metodologicznych orientacji. Aktualne zainteresowanie refleksją intertekstualną wynika, z jednej strony, właśnie z faktu przewartościowywania istniejących paradygmatów badawczych (tzw. zwrot intertekstualny, jak chcą niektórzy mówić, to jeden z istotnych zwrotów – obok językowego, etycznego, narracyjnego – w badaniach literackich ostatnich dekad), z drugiej natomiast – z kalibrowania nowych

⁵⁵ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris 1979, s. 15.

⁵⁶ M. Riffaterre, *La syllepse intertextuelle*, op. cit., s. 496.

⁵⁷ T. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, op. cit., s. 106.

⁵⁸ Nie sposób przywołać w tym miejscu – ze względu na ilość istniejących opracowań – nawet najważniejszych, najbardziej reprezentatywnych prac literaturoznawczych, które poświęcone zostały w ostatnich czterech dekadach problematyce intertekstualności. Odsyłam do paru opracowań bibliograficznych: D. Bruce, *Bibliographie annotée: écrits sur l'intertextualité*, „Texte”, *Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, 1983, nr 2 (numer specjalny „L’Intertextualité: Intertexte, autotexte, intratexte”), s. 217–258; *Intertextuality, Allusion, and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*, red. U. J. Hebel, New York 1989; H.-P. Mai, *Intertextual Theory – A Bibliography*, w: *Intertextuality*, op. cit., s. 237–250; S. Rabau, *L’Intertextualité*, Paris 2002, s. 247–254.

perspektyw badawczych, między innymi studiów interdyscyplinarnych, studiów spod znaku krytyki genetycznej⁵⁹, studiów feministycznych i postkolonialnych⁶⁰, studiów z zakresu komparatystyki kulturowej, czy też studiów związanych z hipertekstem⁶¹ i „e-literaturą”. Konkludując, niegdysiejsze projekty literaturoznawcze „poetyk intertekstualnych” (Jenny, Riffaterre, Genette) uzupełniają dzisiaj projekty nowe, w jakiejś mierze suplementarne, kreślone w szerokim kontekście kulturowym. Ich wspólną cechą, pomijając ich odrębne profile, okazuje się pewien sposób myślenia i świadomość dzisiejszego literaturoznawcy: „badania intertekstualne – jak zaznacza Ryszard Nycz – są trzecią wielką falą nowożytnej refleksji poetologicznej”⁶² (po teorii imitacji i emulacji oraz poromantycznej teorii wpływów) i prowadzą do zakwestionowania poetyki esencjalistycznej.

IV. NOWE UJĘCIA INTERTEKSTUALNOŚCI

Różne studia spod znaku badań intertekstualnych dotyczą początkowo, w latach 70. XX wieku, zjawisk jednorodnych, mianowicie koncentrują się wyłącznie na kwestiach filologiczno-literackich (to właśnie zasadniczy rys „klasycznych” teorii intertekstualności). Lata 80. przynoszą jednak zauważalne

⁵⁹ Ta perspektywa badawcza jest mocno akcentowana w tomie zbiorowym *Texte(s) et Intertexte(s)* (op. cit.), w którym jedna z trzech części poświęcona jest problemowi „intertekstualności i krytyki genetycznej”, także w tomie: *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, red. P. Gifford, P. et M. Schmid, Amsterdam–New York 2007.

⁶⁰ Zob. G. Allen, *The Return to Bakhtin: Feminism and Postcolonialism*, w: idem, *Intertextuality*, op. cit., s. 159–173.

⁶¹ Zob. G. Allen, *Intertextuality*, op. cit., s. 199–208. Zob. także M. Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts*, op. cit., s. 49 i n.

⁶² R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 153 (zob. pierwodruk: R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2004, z. 3, s. 5–27).

zmiany – w obrębie nauk humanistycznych zaczyna się poszerzać zakres zjawisk łączonych z intertekstualnością i, w konsekwencji, stopniowo przekształcać całą problematykę. Przykład takiego działania daje skądinąd sam Gérard Genette w *Palimpsestach*, gdzie sygnalizuje – pomimo zajmowania się tam intertekstualnymi nawiązaniami literackimi – problem istnienia odniesień „hiperestetycznych”⁶³. Otóż mając na uwadze relacje intertekstualne w przypadku sztuki filmowej, obmyśla nawet dla nich nazwę (w sposób analogiczny do wcześniejszych propozycji terminologicznych): „*hyperfilmicité*”⁶⁴. Projekty tego rodzaju badań, zorientowanych na praktyki hiperestetyczne, pozostają niewątpliwie w polu zainteresowań literaturoznawcy, skoro w artykule *Romances sans paroles* (1987)⁶⁵ uzupełnia on swoje dotychczasowe teorie intertekstualności o kolejną typologię, tym razem nietypową, bowiem odnoszącą się w całości do zjawisk muzycznych. W obrębie Genette’owskiej typologii muzycznych relacji intertekstualnych uwzględnione zostają trzy przypadki, a mianowicie kompozycji „ze słowami” („*avec paroles*”), kompozycji „*à propos* słów” („*à propos de paroles*”) oraz kompozycji „ze słowami bez słów” („*avec paroles sans paroles*”)⁶⁶. Pierwszy przypadek to rzeczywiście w s p ó ł i s t n i e n i e – obecność słowa, z jakim spotykamy się w sytuacji każdego gatunku muzyki wokalne, drugi – specyficzna a l u z j a (odniesienie *in absentia*), która okazuje się na przykład cechą charakterystyczną niektórych poematów symfonicznych Liszta, trzeci – kulturowa s u g e s t i a (wedle lakonicznej konkluzji Genette’a: nieobecność z powodu nieistnienia), dzięki której kompozycja muzyczna zyskuje określone konotacje kulturowe, jak na przykład *Lieder ohne Worte* Mendelssohna.

Oceniając znaczenie przywołanych propozycji Genette’a z dzisiejszej perspektywy, widać dobrze, iż otwierają one nowe

⁶³ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., s. 435 i n.

⁶⁴ Ibidem, s. 175–176.

⁶⁵ G. Genette, *Romances sans paroles*, „Revue des Sciences Humaines” 1987, nr 205 (numer specjalny: „Musique et littérature”), s. 113–120 (także w: idem, *Figures IV*, Paris 1999, s. 109–118).

⁶⁶ G. Genette, *Romances sans paroles*, op. cit., s. 118.

możliwości badawcze. Konsekwencje tego są daleko idące – zainteresowanie teoriami intertekstualności oraz praktycznymi badaniami intertekstualnymi, które charakteryzuje w latach 70. i 80.⁶⁷ poprzedniego stulecia przede wszystkim literaturoznawców, pojawia się z biegiem czasu i wśród innych przedstawicieli badań humanistycznych: teatrologów, filmoznawców, historyków sztuki czy muzykologów⁶⁸. Inaczej mówiąc, kategoria intertekstualności u progu XXI wieku przestaje służyć wyłącznie literaturoznawcom do badań nad literaturą, staje się kategorią użyteczną również w badaniach nad muzyką, malarstwem, filmem, nowymi mediami. To rozszerzone, nowe rozumienie intertekstualności zyskuje interesującą wykładnię teoretyczną między innymi u Marca Eigeldingera, który domaga się w *Mythologie et intertextualité* (1987), by „nie ograniczać pojęcia intertekstualności wyłącznie do literatury, ale rozszerzyć je na różne dziedziny kultury”⁶⁹.

⁶⁷ Jako fazy rozwojowe badań intertekstualnych przyjmuje się umownie najczęściej kolejne dekady: lata 70. są fazą powstania „klasycznych” teorii intertekstualności, lata 80. – fazą ich rozprzestrzeniania oraz ugruntowywania (przy czym około roku 1985 pojawia się zauważalny kryzys, skutkujący odwrótem od badań intertekstualnych), lata 90. – fazą krytycznych podsumowań, która zarazem zapowiada kolejną falę zainteresowania refleksją intertekstualną.

⁶⁸ Zob. np. opracowania książkowe Stanisława Czekalskiego (*Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006) i Tadeusza Miczki (*Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Katowice 1992), czy nowsze prace muzykologiczne Mieczysława Tomaszewskiego: *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej* („Polski Rocznik Muzykologiczny” 2004, t. 3, s. 95–112), *Dzieło muzyczne w perspektywie intertekstualnej*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 245–258; *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003.

⁶⁹ M. Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève 1987, s. 14–15. Zob. G. Allen, *Intertextuality in the non-literary Arts*, w: idem, *Intertextuality*, op. cit., s. 174–180. Zob. także komentarze Mary Orr (*Intertextuality: Debates and Contexts*, op. cit., s. 13 i n.) oraz Ryszarda Nycza (*Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, op. cit., s. 154–155, 174). Warto przy tej okazji zaakcentować fakt (w związku z kwestią interdyscyplinarności), iż tekst Ryszarda Nycza ogłoszony został w trakcie interdyscyplinarnego sympozjum muzykologicznego: *Krzysztof Penderecki. Muzyka ery intertekstualnej* (Kraków, 12–14 grudnia 2003) i ukazał się w tomie: *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemda, Kraków 2005, s. 7–32.

Co jednak dla nas najistotniejsze, pada przy tym uwaga, iż intertekstualność dotyczy również problemu pojawiania się „innego języka [*un autre langage*] w obrębie języka literackiego”⁷⁰. I niewątpliwie chodzi w tym wypadku o szeroko pojmowane odniesienia kulturowe (w tym i o odniesienia o charakterze międzysystemowym, intermedialnym), wszak owym „innym językiem” dla Eigeldingera są sztuki piękne, muzyka, Biblia, mitologia, wreszcie filozofia⁷¹.

Rozszerzenie zakresu badań intertekstualnych, by raz jeszcze powtórzyć, oznacza wykorzystywanie metod literaturoznawczych poza literaturoznawstwem, w rezultacie zaś – wyznaczanie nowych pól problemowych, uwzględnienie między innymi perspektywy studiów interdyscyplinarnych. W projekcie Eigeldingera, jak wolno sądzić, studia spod znaku badań intertekstualnych wiążą się z problematyką niejednorodnych, intermedialnych zjawisk kulturowych. Podobnie ujmuje kwestię Heinrich F. Plett, który w momencie szkicowania typologii relacji intermedialnych traktuje intermedialność jako przejaw intertekstualności. Mając na uwadze przekształcenia werbalno-wizualno-akustyczne, uwzględnia on sześć przypadków owych przekształceń, określanych ogólnie mianem „substytucji medialnej”, mianowicie: 1) zmianę paradygmatu językowego na wizualny: sztuki Szekspira – ich ilustracje Henry’ego Fuselego, 2) językowe na akustyczny: *Faust* Goethego – Liszta *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)*, 3) wizual-

⁷⁰ M. Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, op. cit., s. 15. Podkreśl. – A. H.

⁷¹ Marc Eigeldinger pisze o pięciu głównych „polach intertekstualnych” tekstu literackiego: polu literatury, polu artystycznym (malarstwo, rzeźba, muzyka), polu mitycznym, polu biblijnym oraz polu filozofii (ibidem, s. 15–16). W polskim literaturoznawstwie inspirującą próbą takiego właśnie ujęcia zagadnień intertekstualności jest opracowanie Adama Dziadka *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Katowice 2004), mianowicie propozycja badania relacji intertekstualnych zachodzących pomiędzy danym tekstem literackim a konkretnym obrazem w świetle teorii Kristevej i Riffaterre’a. Zob. także A. Dziadek, *Stereotypy intertekstualności*, w: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003, s. 67–82 (zmieniona wersja: *Glosy do intertekstualności*, w: idem, *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Katowice 2006, s. 59–77).

nego na językowy: 77 obrazów René Magritte'a – powieść *La belle captive* Alaina Robbe-Grilleta, 4) wizualnego na akustyczny: obrazy Victora Hartmanna – *Obrazki* z wystawy Modesta Musorgskiego, 5) akustycznego na językowy: Beethovenowska *Sonata A-dur* op. 47 („Kreutzerowska”) – *Sonata kreutzerowska* Tolstoja, wreszcie 6) akustycznego na wizualny: *Bolero* Maurice'a Ravela – balet *Bolero* Maurice'a Bédarta⁷². Rozumienie intertekstualności w takich sytuacjach ma bezpośredni związek z intermedialnością⁷³, także z intersemiotycznością⁷⁴, prowokuje w ostatecznym rozrachunku interpretację o charakterze interdyscyplinarnym.

W związku z rozszerzaniem pola badań intertekstualnych należałoby jeszcze dopowiedzieć, iż w ostatnim czasie teorie łączone ze zjawiskami intertekstualności zyskują coraz częściej wykładanie, by tak rzec, „maksymalistyczne”. Dobrym tego przykładem

⁷² H. F. Plett, *Intertextualities*, op. cit., s. 20.

⁷³ Zob. m.in.: A. A. Hansen-Löve, *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne*, w: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, red. W. Schmid, W.-D. Stempel, Wien 1983, s. 291–360; D. Higgins, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale 1984; P. Frank, *Intermedia: Die Verschmelzung der Künste*, Bern 1987; *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*, red. P. V. Zima, Darmstadt 1995; *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, red. J. Helbig, Berlin 1998; W. Wolf, *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, w: *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, op. cit., s. 13–34.

⁷⁴ Pojęcie intersemiotyczności odnosi się tutaj do problemu relacji między odmiennymi dziedzinami sztuki jako różnymi systemami semiotycznymi (termin „inter-semiotcity” zaproponował Anton Popović w trakcie jednego z Międzynarodowych Kongresów Komparatystycznych; zob. A. Popović, *Inter-Semiotic, Inter-Literary Translation*, w: *Proceedings of the 8th Congress of the International Comparative Literature Association*, red. B. Köpeczi, G. M. Vajda, t. 2, Stuttgart 1980, s. 763–765). Trzeba jednak zasygnalizować, iż „intersemiotyczność” zyskuje rozmaite wykładanie: raz w obrębie samej literatury (zob. np. S. Balbus, *Między stylami*, op. cit., s. 143–144), innym razem – w szerokim kontekście zjawisk kulturowych (zob. np. E. Szczesna: *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, op. cit., s. 29–38; *Poetyka mediów*, Warszawa 2007, s. 33).

są między innymi propozycje Grahama Allena *Intertextuality* (London 2000) oraz Mary Orr *Intertextuality: Debates and Contexts* (Cambridge 2003). W obydwu opracowaniach znajduje się miejsce zarówno dla wielu kontekstów problemowych (począwszy od kontekstów interdyskursywności, interdyscyplinarności, poprzez konteksty Bloomowskiej wykładni „wpływu”⁷⁵, retoryki, po konteksty związane z hipertekstem i literaturą w cyberprzestrzeni), jak też dla wielu rozmaitych koncepcji (od Kristevej, Barthes’a, Riffaterre’a, Genette’a, poprzez Bloom’a, po Ricoeura). W polskim literaturoznawstwie za tak szeroką definicją intertekstualności – „nowoczesną teorią intertekstualności”⁷⁶ – opowiada się ostatnio Ryszard Nycz, wedle którego badania intertekstualne winny obejmować zasięgiem „oprócz tradycyjnie pojętej literatury, także neliterackie dyskursy kulturowej rzeczywistości”⁷⁷. W grę wchodzi, w przekonaniu literaturoznawcy, trzy główne perspektywy badawcze: po pierwsze, badania systemowe, jak Riffaterre’a czy Genette’a, poświęcone literaturze (ogólnie – sztuce) oraz odniesieniom intersemiotycznym, po drugie – rozmaite studia dotyczące sfery relacji podmiotowych pomiędzy twórcami i/lub odbiorcami kultury, generalnie ujmując: studia dotyczące wszelkich oddziaływań rządzących społecznymi dyskursami (Bloom, Said, Showalter)⁷⁸, po trzecie – badania nad własnościami tekstu i tekstualności (Barthes, Derrida).

⁷⁵ H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford–New York 1975 (zob. przekład: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002).

⁷⁶ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, op. cit., s. 153. Podkreśl. – A. H. Jak zaznacza Ryszard Nycz, istotą proponowanej teorii poetyki intertekstualnej jest to, iż „jej udziałem stało się odkrycie podwójnej historyczności – własnej i swego przedmiotu” (ibidem, s. 156).

⁷⁷ Ibidem, s. 156.

⁷⁸ Zob.: H. Bloom, op. cit.; E. Said, *Culture and Imperialism*, New York 1993; E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 115–146.

V. INTERTEKSTUALNOŚĆ I PARTYTURA LITERACKA

Usytuowanie wstępnych komentarzy w świetle przywołanych teorii i zjawisk kulturowych pokazuje dobrze, iż rozpatrywana tutaj kwestia relacji intertekstualnych (odniesień intersemiotycznych) to tylko jeden z wielu problemów łączonych dzisiaj z intertekstualnością. Ograniczenie się do umiarkowanego wariantu intertekstualności prowokuje od razu pewne rozstrzygnięcia teoretyczno-terminologiczne i prowadzi do ogólnej konkluzji. Otóż w sytuacji „partyтуры literackiej” chodzi o ten rodzaj intertekstualności, który można by nazywać intertekstualnością transartystyczną⁷⁹, intertekstualnością intersemiotyczną⁸⁰, czy też, za propozycją między innymi Heinricha F. Pletta, intermedialnością⁸¹. Każda z tych formuł wydaje się zasadna z określonego powodu. Dwie pierwsze – „intertekstualność transartystyczna” oraz „intertekstualność intersemiotyczna” – stanowią co prawda pleonazm, niemniej odsłaniają zarówno ewidentny związek z intertekstualnością filologiczno-literacką (intertekstualnością *tout court*), jak i zarazem zasadnicze różnice. Problemowe podobieństwa i różnice są tutaj czymś zupełnie oczywistym, jeśli wziąć pod uwagę kwestię materiału; wiadomo dobrze, iż na przykład *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*

⁷⁹ W ten sposób określa problem Andrée-Marie Harmat w przedmowie do numeru specjalnego „Anglophonia” 2002, nr 11 („Musique et littératures: intertextualités”), brak paginacji.

⁸⁰ Zob. np. A. Seweryn, *Poezja „...nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego* [w druku] (rozdz. II: *W stronę teorii*). Skądinąd, konieczność rozróżnienia rodzajów intertekstualności (ze względu na typ relacji) pojawia się w związku z interpretacją takich tekstów literackich, jak *Podróż zimowa* Stanisława Barańczaka. Przy tej okazji posługuję się umownym rozróżnieniem „palimpsestowość intersemiotyczna” – „palimpsestowość intertekstualna”, przy czym pierwsza formuła określa relację Barańczak–Schubert, druga z kolei – relację Barańczak–Müller (*Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej*. „*Podróż zimowa*” Stanisława Barańczaka, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 2, s. 71 i n.).

⁸¹ H. F. Plett, *Intertextualities*, op. cit., s. 20.

jest zapisem czysto werbalnym (stąd „Opus 120 Beethovena nie może stać się [...] dziełem Michela Butora”⁸²), ale wiadomo też dobrze, iż utwór ten – jako konstrukt intermedialny pozostający w ścisłej zależności z Beethovenowskimi *Wariacjami Diabelliego* – przełamuje granice werbalności. Argumentując przy tym zasadność obydwu określeń, należałoby nadto podkreślić, iż w wypadku partytury literackiej idzie zwykle o intertekstualność ujawnioną, „nie-do-rozpoznania”, związaną z całą pewnością z innym rodzajem „ironii intertekstualnej”⁸³ niż ten, który zajmuje Umberto Eco. Jedną z istotnych tego konsekwencji okazuje się sposób rozumienia intertekstu – to nie tyle, jak chce Michael Riffaterre, (re)konstruowany przez interpretatora „śląd”⁸⁴, ile ujawniony – w sposób ostentacyjny – element konstruktu intertekstualnego.

Trzecia z propozycji – „intermedialność” – formuła ciesząca się dzisiaj wśród humanistów sporym zainteresowaniem z racji charakteru zjawisk współczesnej kultury, nie tylko pozwala usytuować odniesienia muzyczno-literackie w szerokim kontekście problemowym, ale i eliminuje kwestię literaturocentryzmu. Zwraca na ten fakt szczególną uwagę Werner Wolf w artykule *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality* (2002), gdzie porządkowane są przez pryzmat teorii intermedialności możliwe przypadki muzyczno-literackie. Efektem porządkowania zagadnień jest schemat relacji intermedialnych, w którym intermedialność podzielona zostaje na dwa zasadnicze typy, mianowicie intermedialność „wewnątrzkompozycyjną” [„*extracompositional intermediality*”] oraz „zewnątrzkompozycyjną” [„*intracomposi-*

⁸² J. Stenzl, *Le Dialogue de Michel Butor avec les „Variations Diabelli” de Beethoven*, w: *Les Écrivains face à la critique*, „Les Actes du Ve Colloque Interdisciplinaire, Université de Fribourg, 1983”, Fribourg 1990, s. 70.

⁸³ U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, przeł. J. Ugniewska, w: idem, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 198–219.

⁸⁴ Dla Riffaterre’a intertekst jest swoistym „postulatem”, stanowi pewną potencjalność lekturową. Zob. M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, op. cit., s. 6.

tiona*l intermediality*”]⁸⁵. Realizacje, które umieszcza się w obrębie pierwszego typu, stają się przykładem albo *t r a n s m e d i a l n o ś c i* (np. wariacyjność, pewne motywy czy też przetworzenia tematyczne wspólne dla literatury, sztuk wizualnych, opery, filmu itd.), albo *t r a n s p o z y c j i i n t e r m e d i a l n e j* (przekształcenia w rodzaju adaptacji filmowej, wystawienia scenicznego). Z kolei realizacje w obrębie drugiego typu intermedialności uznawane są bądź za przykłady *m u l t i m e d i a l n o ś c i*⁸⁶ (np. muzyka wokalna, opera, balet, film dźwiękowy), bądź za przykłady *o d n i e s i e n i a i n t e r m e d i a l n e g o* (np. tematyzacja muzyki w literaturze). Przypadki multimedialności z racji współistnienia dwóch lub więcej mediów okazują się od razu rozpoznawalnymi „hybrydami medialnymi”⁸⁷, natomiast przypadki odniesienia intermedialnego – przybierające, zdaniem Wolfa, postać „tematyzacji intermedialnej” (odniesienie *explicite*) lub „imitacji intermedialnej” (odniesienie *implicite*) – nie sprawiają wrażenia hybrydyczności jako zjawiska monomedialne.

Rozstrzygnięcie o partyturze literackiej w świetle przywołanych ujęć intertekstualności/intermedialności narzuca przede wszystkim sposób rozumienia samego pojęcia „partytura” i prowadzi do wyodrębnienia w polu badań komparatystycznych trzech różnych, aczkolwiek ściśle z sobą powiązanych kwestii. W centrum uwagi pojawiają się: po pierwsze, *p a r t y t u r a [m u z y c z n a]* (w tym wypadku termin funkcjonuje w takim znaczeniu, jak ma to miejsce w studiach muzykologicznych), po drugie – „*p a r t y t u r a*” (chodzi o wszelkie literaturoznawcze użycia terminu w trybie metaforycznym, swoiste nadużycia, co sygnalizuje cu-

⁸⁵ Zob. W. Wolf, *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, op. cit., s. 28. Dodać trzeba, iż kwestią intermedialności zajmuje się Werner Wolf już we wcześniej opublikowanej książce *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam 1999).

⁸⁶ Skądinąd, Wolf używa w tym kontekście dwóch różnych terminów: „*multimediality*” oraz „*plurimediality*”, niemniej proponuje posługiwać się drugim z nich. W. Wolf, *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, op. cit., s. 22, przyp. 9.

⁸⁷ Ibidem, s. 23.

dzysłów), po trzecie – partytura literacka (określenie odnoszące się do szczególnego statusu partytury muzycznej, mianowicie jako intertekstu muzycznego w literaturze). W pierwszym wypadku ewentualne problemy intertekstualności/intermedialności wiążą się z muzyką i zjawiskami muzycznymi, stąd też wymagają badań muzykologicznych⁸⁸; w drugim – stają się one zagadnieniem literaturoznawczym (chodzi tu o wszelkiego rodzaju pomysły interpretacyjne spod znaku, jak stwierdziłby Heinrich F. Plett, „pseudointekstualności”⁸⁹); w trzecim – owe problemy intertekstualności/intermedialności związane są z literaturą i stanowią w zasadzie problem literaturoznawczy (wymagają jednak przyjęcia optyki interdyscyplinarnej, stają się przedmiotem badań komparatystycznych). Innymi słowy, kryterium intertekstualności/intermedialności pozwala wyodrębnić, z jednej strony, zjawiska łączone z partyturą i partyturą literacką (istnienie wymiaru intertekstualnego), z drugiej natomiast – zjawiska łączone z „partyturą” jako efektem spekulacji teoretycznej i idiosynkratycznych praktyk lekturowych („pseudointekstualność”). Uzasadnia zarazem, z racji typu nawiązań intertekstualnych, rozróżnienie: partytura (sfera muzyki) – partytura literacka (muzyka zawłaszczona przez literaturę).

Trzeba podkreślić, iż partytura – niezależnie od rozmaitych ujęć teoretycznych, intuicji i przekonań wielu badaczy (przede wszystkim literaturoznawców oraz teatrologów) – pojmowana jest tutaj w sensie dosłownym, muzycznym. Także i wówczas, gdy pojawia się ten termin w rozszerzonej formule, „partytura literacka”, która określa funkcję, przydatność czy może lepiej powiedzieć: fakt z a w ł a s z c z e n i a konkretnej kompozycji muzycznej w momencie lektury tekstu literackiego, stawiającego takie właśnie wymagania przed interpretatorem. Doprecyzowanie terminu muzykologicznego w pracy literaturoznawczej

⁸⁸ Zob. m.in.: R. Hatten, *The Place of Intertextuality in Music Studies*, „American Journal of Semiotics” 1985, vol. 3, nr 4, s. 69–82; M. L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music (Musical Meaning and Interpretation)*, Bloomington 2005. Zob. także „Anglophonia” 2002, nr 11 (numer specjalny „Musique et littératures: intertextualités”).

⁸⁹ Zob. H. F. Plett, *Intertextualities*, op. cit., s. 26.

(komparatystycznej) okazuje się zatem sensowne tylko wtedy, gdy ma to bezpośredni związek z definiowaniem wspomnianego zawłaszczenia. Przy tej okazji, aby uniknąć ewentualnych nieporozumień, potrzebny byłby dodatkowo ważny komentarz – posługując się umownie określeniem „partytura literacka”, mam na myśli zarówno notację muzyczną i zapis partyturowy danej kompozycji, jak i wszelkie inne aspekty fenomenu muzycznego, związane zwłaszcza z wykonaniem muzycznym (w tym sensie proponowane określenie stanowi, najogólniej ujmując, emblemat danej kompozycji).

Interesujący mnie problem, objęty umownie mianem „partyтуры literackiej”, to nic innego jak kwestia mocnej relacji intertekstualnej pomiędzy tekstem literackim a kompozycją muzyczną jako swoistym, muzycznym intertekstem. Powstałą konstrukcję intertekstualną należy uznać w istocie za zwielokrotnioną reprezentację reprezentacji, formę intersemiotycznej *mimesis*⁹⁰, kulturową rekontekstualizację. Można by więc mówić w takiej sytuacji o intertekstualnym (intersemiotycznym czy medialnym) bricolage’u, czyli podjąć metaforę, która interesuje i poststrukturalistów po Derridiańskiej krytyce Lévi-Straussa⁹¹, i strukturalistę Genette’a⁹². Działanie bricolage’owe – *ars combinatoria* – okazuje się szczególnym rysem intertekstualności

⁹⁰ Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)*, op. cit., s. 28.

⁹¹ Pojęcie „bricolage” wprowadza do słownika humanistycznego Claude Lévi-Strauss w książce *La pensée sauvage*, Paris 1962, s. 26 i n. (zob. przekład: C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajaczkowski, Warszawa 2001, s. 32 i n.). Koncepcję Lévi-Straussa poddaje krytyce Derrida w roku 1966, podczas międzynarodowej konferencji w The Johns Hopkins University – „The Languages of Criticism and the Sciences of Man” (J. Derrida, *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*, w: *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, red. R. Macksey, E. Donato, Baltimore 1970, s. 247–272; zob. przekład: J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, op. cit., t. IV, cz. II, s. 152–174).

⁹² Genette twierdzi, iż: „Hipertekstualność ma na swój sposób wiele wspólnego z majsterkowaniem (*bricolage*)”. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, op. cit., s. 363 (zob. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., s. 451).