

Marta Karasińska

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Od postaci do głosu. O librettyzacji współczesnego dramatu

[...] *nie należy tzw. opery traktować jako „zwykłego” teatru, któremu przydano muzykę, lecz przeciwnie, ten ostatni uznać za operę, której muzykę odebrano.*

Bronisław Horowicz

Postać jako kategoria kompozycji literackiej, co jest prawdą banalną, stanowi centralny element nie tylko poetyki dramatu, ale także libretta. Staje się zatem jednym z kluczy otwierających perspektywy badawcze związane z rozpoznaniem ich, zmiennej w czasie, estetyki. Również w ujęciu komparatystycznym. Teoretyczny namysł nad bohaterem opery, czy też szerzej – dramatu muzycznego, z konieczności więc przenosi rozważania w obszar szeroko już ujmowanych zagadnień literaturoznawczych. Status genologiczny libretta operowego, mimo wielu lat badań nad jego fenomenem, pozostaje problemem otwartym, wymykającym się jednoznaczny, „twardym” kategoryzacji. Brakuje bowiem ostrych rozstrzygnięć definicyjnych, pozwalających w sposób bezsporny wyodrębnić korpus specyficznych dla niego cech dystynktywnych, odróżniających je od innych tekstów dramatycznych przeznaczonych do realizacji na scenach niemuzycznych.

W refleksji muzykologicznej odnajdujemy – z podobną częstotliwością – współwystępowanie dwóch sprzecznych stanowisk. Pierwsze, reprezentowane m.in. przez Alberta Giera, akcentuje bezpośrednio związki kształtu literackiego libretta z poetyką dramatu. Jego częstą implikacją stanowi przeświadczenie

o nadrzędności i sprawczości generalnych wyznaczników genologicznych „trzeciego rodzaju” Arystotelesa. Przedstawiciele alternatywnej koncepcji, np. niemieccy badacze Anselm Gerhard czy Hugo Riemann [Walczak 2014: 96] stają się rzecznikami tezy o całkowitej „osobności” gatunkowej libretta, niepodległego – z powodu swych organicznych związków z dominantą muzyczną – wobec reguł dramatologicznych. To stanowisko wspiera argument o niesamodzielności ontologicznej libretta i organizujących je układach wokально-muzycznych. Jednak wymaga on weryfikacji i zastrzeżenia, że jego zakres jest ograniczony – dotyczy głównie librett klasycznych form operowych, na których użytek owe układy były specjalnie pisane. Obszarem niczym okazują się już opery komponowane do istniejących uprzednio utworów literackich. Z reguły poddawanych adaptacji, jednak często bardzo wiernych oryginałom. Warto zaznaczyć, że zabieg przystosowania tekstu dramatycznego do potrzeb sceny, polegający w najprostszej formie na dokonaniu skrótów, jest operacją w teatrze znaną, niezmienną jednak w żaden sposób literackiego statusu utworu na jego podstawowym poziomie. Dominującą pozycję tekstów literackich, podnoszącą je do godności libretta, odnajdujemy np. w pracach Krzysztofa Pendereckiego, choćby w operze dla dzieci *Najdzielniejszy*, skomponowanej w 1965 roku na zamówienie Poznańskiego Teatru Lalki i Aktora „Marcinek”. Ta sztuka zachowywała daleko idącą wierność wobec napisanego w latach 40. XX wieku scenariusza teatralnego Ewy Szelburg-Zarembiny *Najdzielniejszy z rycerzy*.

Pozostając w kręgu opery dla najmłodszych, warto także zwrócić uwagę na inne „poznańskie zamówienie” – tym razem złożone przez Centrum Sztuki Dziecka – związane z operową realizacją pierwotnie teatralnej sztuki *Gwiazdnik* Katarzyny Mazur-Lejman, do której muzykę skomponował Jarek Kordaczuk. Przypomnijmy, że została ona wyreżyserowana jako tekst jednoznacznie dramatyczny w 2018 roku (kilka miesięcy przed poznańską prapremierą wersji operowej) przez Janusza Ryla-Krystianowskiego w rzeszowskim Teatrze Maska. Za nierozstrzygniętą uznać należy zatem kwestię, od którego momentu zabieg transformowania tekstu dramatycznego w tekst libretta pozwala już mówić o zmianie jego statusu, wyłączającej go z korpusu utworów sensu stricto literackich.

Zofia Lissa zajmuje godzącą oba stanowiska pozycję koncyliacyjną. Według niej libretto stanowi **specyficzny** gatunek twórczości dramatycznej, który ma jednak swoje **normy i prawa** [Walczak 2014: 96–97]. W ujęciu badaczki zatem libretto byłoby gatunkiem granicznym, sadowiącym się w międzyobszarze literatury i muzyki. Ów kruchy status libretta, diagnozowany wobec librett klasycznych, podnosi akcentowaną przez Lissę nieoczywistość do rangi oczywistości w obliczu zjawisk sztuki najnowszej. Zapowiadanej już przez muzyczne awangardy modernizmu, umocowanej w perspektywie transrodzajowych i transmedialnych zjawisk artystycznych postmodernizmu.

Idąc za przywołanym, przewrotnym konceptem Bronisława Horowicza, można przyjąć kolejne, prowokacyjne tym razem założenie o pierwotnie zawsze muzycznym charakterze dramatu, odzieranego jednak najczęściej boleśnie z muzyki. Konsekwencją takiej gry teoretycznej byłoby przyjęcie tezy o nieuchronnej konieczności sprowadzenia każdego tekstu dramatu do formy libretta. Spróbujmy zatem wyabstrahować kompozycyjny paradygmat dramatu, resp. libretta, który stanowiłby wspólną, głęboką gramatykę obu najczęściej przeciwstawianych sobie zwyczajowo form scenicznych. Wśród wyodrębnianych specyficznych cech gatunkowych libretta, zaświadczających o jego oryginalności, Gier [1998: 3–14] wymienia elementarne cechy kompozycji tekstu: a) krótkość, b) nieciągłą strukturę czasową, c) samodzielność części, d) kontrastowość struktury, e) prymat spostrzegalnego. O ile cztery pierwsze zasady konstrukcyjne uznać należy za właściwe dla libretta, o tyle ostatnia z nich budzi już wątpliwości. Motywem z dużą intensywnością powracającym w rozważaniach poświęconych poetyce libretta jest, podejmowane m.in. przez Carla Dahlhausa [1983], szczególnie często przywoływane zagadnienie „ciąglego” czasu w widowisku teatralnym i „nieciąglego” czasu operowego, wielokrotnie zatrzymywanego za sprawą zmiany toku wypowiedzianej mowy na wymagający innej dyspozycji czasowej tryb śpiewany. Nieciągłej strukturze czasowej libretta towarzyszy, według Giera – w przeciwieństwie do fabuły klasycznego dramatu – niewymagająca spójności sieć zespolowych stosunków między tekstami arii. Pociąga ona za sobą statyczność opery, przeciwstawionej dynamicznej

strukturze akcji teatralnej. Odrębność formalną między librettem i dramatem wzmacniają dodatkowo – w ujęciu Giera – opozycyjność i ekwiwalencja jako rudymenty kompozycyjne utworu operowego. Wyodrębniane przez niemieckiego badacza cechy libretta, uwarunkowane dominacją czynnika muzycznego, nie są jednak wyróżnikami kompozycyjnymi zarezerwowanymi wyłącznie dla libretta. Pojawiają się wielokrotnie w tekstach stricte dramatycznych – zarówno współczesnych, jak i dawnych.

Postać, dialog i fabuła – jako konstytutywne elementy poetyki libretta (oraz dramatu) – również stały się przedmiotem analizy Giera, wskazującego na ich szczególne właściwości świadczące o kompozycyjnej odrębności tego gatunku. Poniżej zamieszczam charakterystykę tych elementów.

A. Postać

Traktowana jest jako schematyczna figura, prezentowana w formie statycznego obrazu. Trudno zatem doszukiwać się w niej pierwiastków indywidualizującej charakterystyki. Występuje w roli przekaznika różnych, niekiedy sprzecznych, stanów emocjonalnych.

B. Dialog

Jest z reguły układem monologicznych arii, podkreślających samotność bohatera. Ewokuje statyczny obraz przeżyć wewnętrznych, niekiedy sprowadzonych do równoczesnej ekspozycji zmiennych emocji i myśli. Aria poddana dominacji czasu teraźniejszego, związanego z wewnętrznym doświadczeniem postaci, posiada strukturę cyrkularną, przeciwstawiającą się linearności dialogu dramatycznego. Dewastacja dialogu przesuwa zatem postać dramatu od jej funkcji fabularnego sprawstwa do roli narratora, decydując tym samym o epizacji libretta.

C. Fabuła

Jest nieciągła, zbudowana z niepowiązanych, zatrzymywanych obrazów, marginalizująca fundamentalną dla budowania akcji rolę

związków przyczynowo-skutkowych. W konsekwencji – istotnym zabiegiem literackim jest znamienne dla opery wzmocnienie jej narracyjnego charakteru, opartego na opowiadaniu akcji, a nie jej scenicznym, unaocznionym rozgrywaniu.

Podjęta przez Giera próba wyodrębnienia podstawowych cech kompozycyjnych libretta poddanego dominacji materiału muzycznego, jako właściwości dłań specyficznych, choć pozostających w relacjach z poetyką dramatu, w założeniu jednak ma ostatecznie wykazywać samodzielność genologiczną tekstu opery. Wymienione przez niemieckiego badacza funkcjonalne dystynkcje wielokrotnie okazują się klarowne w konfrontacji z klasycznym dramatem – np. klasycystyczną tragedią czy zrygoryzowaną *pièce bien faite*. Próba stworzenia „sformułowanej” poetyki libretta, wyróżniającej je spośród innych gatunków scenicznych, podejmowana w odniesieniu do opery i dramaturgii współczesnej przekonuje nas już jednak w sposób bezsporny o nieskuteczności tego zamierzenia. Główny regulator poetyki dramatu stanowi postać sceniczna jako sprawca dwóch innych, dyskutowanych również przez Giera, dominant kompozycyjnych tekstu – fabuły i dialogu. Od jej, jako definiowanego przez strukturalizm aktanta, kompetencji fabułowórczych zależy przebieg akcji i kształt dialogu. Im bardziej statyczny czy wręcz zdeintegrowany okazuje się bohater, tym bardziej niezależna, niekiedy sfragmentaryzowana staje się fabuła i autonomiczny, a w konsekwencji zatomizowany, niezależny od podmiotu wypowiedzi przebieg dialogu. Droga rozwoju dramatu współczesnego już od początku XX wieku zaburza wcześniejszy model kompozycyjny trzeciego rodzaju, zbliżając go na poziomie głębokiej struktury tekstu do taksonomicznych wyznaczników libretta wskazywanych przez Giera. Zachęca to do próby odwrócenia dotychczasowego kierunku badań nad związkami poetyki libretta i dramatu, skupionych na analizie wyznaczników gatunkowych tekstu pisanego na użytek dzieła operowego w kontekście nadrzędnego tekstu literackiego, i potraktowania każdego utworu dramatycznego jako formy libretta. To z kolei umożliwia postawienie tezy o charakterystycznym dla nowego dramatu zjawisku jego „librettizacji”, obejmującym także fundamentalną dla jego kompozycji kategorię postaci scenicznej. Pierwszym rozdziałem tego procesu byłoby zbliżanie się głębokich struktur

kompozycyjnych xx-wiecznego dramatu do libretta w jego kształcie tradycyjnym. Kolejne etapy rozwoju obu form genologicznych polegałyby już na przyjęciu wspólnej im estetyki postdramatycznej i zakorzenieniu się w dokonaniach kompozytorskich awangardy muzycznej xx wieku.

Jednym z bardziej znanych przykładów demontażu kategorii kompozycyjnych klasycznego dramatu, przeciwstawianego przez Giera poetyce libretta, jest twórczość Antoniego Czechowa. Odnajdziemy w niej, akcentowane przez badacza, wyróżniające libretto elementy estetyki: redukcję statycznej postaci tylko do przekątnika zmiennych emocji, często zderzanych kontrastowo, rozsadzanie tradycyjnie sprawczego dla akcji dialogu i sprowadzanie go w istocie do ciągów niepołączonych ze sobą, autonomicznych monologów, ewokujących osobiste, wewnętrzne przeżycia, uskoki fabularne z dominującą rolą zatrzymanych w czasie kadrów scenicznych. Typowym przykładem bliskiej operze, wskazywanej przez Giera, schematycznej, statycznej postaci figury miotanej silnymi, sprzecznymi emocjami, na dodatek pozbawionej indywidualizującego imienia, jest bohater ekspresjonistycznego gatunku *Stationendrama*. Dramat ekspresjonistyczny, w sposób bliski klasycznemu librettu, stanowi projekcję przeżyć wewnętrznych. Zamyka je w serii niepowiązanych ze sobą obrazów, często marzeń sennych, spełniając tym samym podkreślane przez teoretyków kryterium nieciągłego czasu operowego. Likwidacja klasycznych wyznaczników dramatyczności przejawia się także we współczesnych sztukach w akcentowanym przez Giera, destruującym ciągly czas widowiska, zjawisku przechodzenia od bohatera jako bezpośredniego sprawcy zdarzeń ku charakterystycznej dla libretta epickiej formule narratora jako obserwatora relacjonującego akcję. Typowych egzemplifikacji takich chwytów literackich dostarczają teksty Bertolta Brechta czy *Nasze miasto* Thorntona Wildera. Analizowane przez teoretyków libretta zjawiska demontowanego dialogu, monologiczności, statyczności, narracyjności, dominacji czasu teraźniejszego i jego nieciągłości, emocjonalności bohatera i jego schematyczności – są więc zabiegami poetyki charakterystycznymi nie tylko dla libretta; ze znaczną częstotliwością występują także jako elementy poetyki współczesnego dramatu.

Postępujące z dużym nasileniem w okresie ostatnich kilkunastu lat dewastowanie elementarnych jakości kompozycyjnych dramatu doprowadza najpierw do dezintegracji, a później do eliminacji bohatera jako aktanta będącego postawą zdarzeniowości. Jest on przesuwany ku kategorii głosu, dla którego postać sceniczna staje się ledwie medium. Ważnym etapem na tej drodze była twórczość absurdystów, negująca podmiotowy charakter postaci jako świadomego użytkownika mowy i sprowadzająca ją do roli wytworu „mówiącego przez nią” języka. Dramaturgia ostatnich lat w wielu swych przejawach pozwala się definiować jako dramaturgia głosu, niekiedy już całkowicie likwidująca bohatera. W *Jeffie Koonsie* Rainalda Goetza i w *Godzinie, w której nie wiedzieliśmy nic o sobie nawzajem* Petera Handkego anonimowe głosy wygłaszają fragmenty losowo wybranych wypowiedzi podsłuchanych w miejskim zgielku, chaotycznie połączonych w nową całość. *Trylogia z Prateru* René Pollescha, sprowadzająca postać do niezindywidualizowanego wykonawcy dyskursu, zderza ze sobą nieuporządkowane strzępy debat publicznych i tekstów publicystycznych. W *Hysterikonie* Ingrid Lausund „poskleja” w tekst dramatyczny rozmowy spotykających się przy sklepowych półkach klientów supermarketu. W *Legolandzie* Kirka Dobrowa, *Nieskończonej historii* Artura Pałygi czy *Dziesięciu piętrach* Cezarego Harasimowicza usłyszymy głosy lokatorów wielkomiejskich mieszkań klatek. Dla afabularnego z zasady dramatu głosu kolejność prezentowanych fragmentów wypowiedzi nie ma większego znaczenia. Każdy z nich można zastąpić innym, podobnie jak jedną arię – inną, na co zwracał uwagę Gier. Nowy dramat staje się zatem w szczególnym rozumieniu muzyczny. Dramaturgia głosu pozwala się bowiem konsekwentnie potraktować jako dramaturgia wokalna, która w przypadku zapożyczanych, „podsłuchiowanych” głosów miasta stanowi swoisty ekwiwalent muzyki konkretnej. Dodajmy – też przecież często posadowionej w miejskiej fonosferze. Leżąca u jej podstaw strategia artystycznego montażu obcych elementów staje się częstym chwytem kompozycyjnym we współczesnej muzyce – także w operze i jej libretcie.

Wspólnotę genologiczną nowego dramatu i operowego libretta wyznaczają często skierowane ku publicystyce „wykroczenia”

poza gatunki literackie czy literacko-muzyczne. Owa charakterystyczna dla form postdramatycznych transsystemowość sprowadza się w tym przypadku do wykorzystania jako podstawy warstwy tekstowej autentycznych dokumentów. Zakorzeniona na dobre w popularnym od lat 60. XX wieku teatrze faktu poetyka gatunku odnajduje swoje artykulacje również w tekstach librett. Maciej Drygas, nawiązując do dramaturgicznej poetyki doku-dramy, pisze oparte na autentycznych przesłuchaniach Afganki libretto do opery *Qudsja Zaher* Pawła Szymańskiego. Zapożyczając motyw baśni Andersena opera Helmuta Lachenmanna *Dziewczynka z zapalkami* włącza w tekst libretta list członkini grupy Baader-Meinhof i notatki Leonarda da Vinci¹. Podobny zabieg recyklingu, aktualizujący utwór Andersena, tym razem *Królową Śniegu*, odnajdziemy w tekstach stricte dramatycznych – w sztuce *Śnieży* Roberta Jarosza i w *Puzzlach* Szymona Wróblewskiego.

Podstawowym zadaniem towarzyszącym rozważaniom o daleko posuniętym/posuniętej pobratymstwie/tożsamości omawianych gatunków jest przypisanie dziełu stricte literackiemu obligatoryjnej cechy libretta, jaką są determinujące jego kształt związki wokально-muzyczne. Badania z zakresu teorii literatury i – co ważniejsze – współczesnej teorii muzyki nie tylko rozszerzają zakres rozumienia tych związków, ale także definiując samą muzykę, wychodzą już daleko poza obszar muzyki klasyczno-romantycznej. Jeszcze stosunkowo prostą prowokacją artystyczną wobec tradycyjnego wzorca spektaklu operowego jest opera a capella, realizująca formalny wymóg ukazania związków wokально-muzycznych za pomocą ludzkich głosów markujących brzmienia orkiestrowych instrumentów – zamykająca zatem to, co muzyczne, wyłącznie w obrębie brzmiącego słowa. Przykładem takiej formy może być opera a capella Michaela Chinga *Sen nocy letniej*, zbliżająca się ku scenie dramatycznej wskutek ograniczenia wykonania tekstu Williama Shakespeare'a do użycia ludzkich głosów, pozbawionych instrumentalnego akompaniamentu.

Zdecydowanie transkategorialna okazuje się już działalność kompozytorska i reżyserska Heintera Goebbelsa, usytuowana w pasie

1 O zabiegu recyklingu w *Dziewczyńce z zapalkami* Helmuta Lachenmanna pisała Alina Borkowska-Rychlewska [2015].

granicznym przebiegającym między twórczością operową i teatrem dramatycznym, rozmywająca – podobnie jak teksty teatralne Bogusława Schaeffera – typologie gatunkowe w perspektywie estetyki scenicznej. Stanowi klarowny przykład filiacji między librettem i dramatem, uniemożliwiającej precyzyjne wydzielenie separujących ram dla obu form scenopisania. Według Goebbelsa, odwołującego się głównie do dramaturgii Heinerja Müllera, naznaczonej znamieniem swoistej, zamkniętej w słowie muzyczności, „tekst nie może być tylko pretekstem do kompozycji: trzeba go potraktować poważnie jako pewną propozycję formy muzycznej” [Szpak 2005]. Wykorzystywane jako materiał *par excellence* muzyczny, zderzane często kolażowo dramaty Heinerja Müllera, teksty Edgara Allana Poego, Thomasa Stearnsa Eliota, Gertrudy Stein, Michela Foucaulta, Giordana Bruna, Leonarda da Vinci – stają się bazą brzmieniową wielu, z definicji postdramatycznych, dzieł Goebbelsa. Dodajmy – eliminującą postać bohatera jako dominantę kompozycyjną libretta/scenariusza.

W 2012 roku Goebbels wyreżyserował, również wyraźnie postdramatyczną, operę Johna Cage’a *Europerras 1&2* (1985–1987), odegraną w Hali Stulecia w Bochum. Sztukę skomponowano na dowolną liczbę głosów, orkiestrę kameralną, taśmę i organy *ad libitum*. Gra językowa zawarta w tytule za sprawą ewokowanych brzmień zarówno sugeruje frazę „Twoje opery”, jak i wskazuje europejską tradycję teatru operowego, przywoływaną w dziele Cage’a. Składa się na nie ponad 100 zdekontekstualizowanych, zdemontowanych, fragmentów arii i duetów o długości 1–16 taktów, zaczerpniętych z kanonu klasycznych utworów. Są one traktowane wyłącznie jako tworzywo dźwiękowe do dalszego przekształcania. Kolejność ich wykonywania jest przypadkowa i kierowana przez program komputerowy. Spektakle wzbogacone zostały niepowiązanymi ze sobą efektami świetlnymi i wyrafinowanymi akcjami scenicznymi, których porządkiem również kieruje zmieniający się algorytm cyfrowy. W latach 1990–1991 Cage skomponował kolejne dzieła z cyklu *Europerras*, oparte na koncepcie podobnym do pierwotnego.

W części I *Europerras 3&4* – napisanej na sześciu śpiewaków, dwóch pianistów i osiem gramofonów – soliści wykonują bez akompaniamentu wybrane przez siebie arie z oper Christopha Willibalda Glucka i Giacomo Pucciniego. Towarzyszą im dwaj piani-

ści, grający w losowej kolejności operowe parafrazy z dzieł Ferenc Liszta, oraz sześciu DJ-ów, którzy odtwarzają fragmenty oper utrwalonych na płytach. W bardziej kameralnej części II zmniejszono liczbę wykonawców i gramofonów. Z kolei w *Europera 5* dołączono do nich taśmę magnetofonową z historycznymi rejestracjami partii operowych, radio i telewizor. Sam Cage, pisząc o swym projekcie *Europeras 3&4*, podkreślał, iż jego celem jest synergiczne zespolenie samodzielnych elementów – oświetlenia, śpiewu, fortepianu, płyty i taśmy magnetofonowej, która nakłada na siebie nagrania z ponad 100 oper [John Cage... 2021]. Artysta w cyklu *Europeras* kładzie nacisk głównie na podporządkowaną losowemu generatorowi dekonstrukcję języka klasycznej opery XVIII i XIX wieku, tym samym demontując tekst libretta i dewastując kategorię postaci oraz fabuły poddanej ładowi przyczyn i skutków. Znakiem dominującej roli przypadku w kształtowaniu sekwencji rozbitych w proch operowych fabuł jest podłoga sceniczna, zaprojektowana jako układ numerowanych kwadratów, z których każdy przypisany zostaje jednej z przywoływanych oper. Przypomina o stosowanych i w innych kompozycjach Cage'a rozstrzygnięciach księgi *I Ching*, zarządzających porządkiem sekwencji utworu.

Hybrydyczna formuła cyklu *Europeras*, zderzająca ze sobą przypadkowo strzępy znanych oper, stanowi klarowną egzemplifikację charakterystycznej dla sztuki postmodernistycznej strategii remiksu. Oparta na zabiegu odczytu – zapisu wywodzi się z chwytu miksovania muzyki. Z czasem nabrała szerszego znaczenia i zadomowiła się w wielu innych obszarach artystycznych – także w dramacie i teatrze. Odnajdujemy ją wielokrotnie we współczesnej dramaturgii, w której akcent z perypetii zdegradowanej postaci przeniesiony zostaje na intertekstualny dialog z tradycją literacką. Niektóre współcześnie powstające dramaty, podobnie jak przywołany cykl Cage'a, montują ze sobą w nową całość napisane wcześniej utwory. Przykładów takiej techniki pisarskiej dostarcza choćby twórczość Mateusza Pakuły. Jego *KonradMaszyna* odwołuje się za sprawą tytułu do znanej sztuki *HamletMaszyna* Müllera, autora tekstów wykorzystywanych w kompozytorskiej twórczości Goebbelsa. Dramat Pakuły łączy ze sobą różnorodne konwencje, zawiera kryptocyfry z klasyki literackiej i hasła reklamowe. W napisanym również

przez niego dramatycznym dyptyku *Na końcu łańcucha* odnajdziemy montaż zapożyczeń z Williama Shakespeare'a, Heinera Müllera, Wernera Schwaba i Bernarda-Marie Koltèsa ... *Europeras*, podobnie jak najnowsza dramaturgia i sztuka teatru, nie tylko podejmuje intertekstualne gry z tradycją, łącząc w nową całość fragmenty klasycznych dzieł, ale również wprowadza w korpus utworu innowacyjne media, tworząc intermedialne czy transmedialne hybrydy tekstualne, wymykające się jednorodnym kwalifikacjom gatunkowym. Dominująca jako chwyt estetyczny strategia montażu tekstów i mediów pochodzących z różnych obszarów kulturowych (także nieartystycznych) unieważnia tradycyjną podstawę kompozycyjną – opowiadaną historię ze stojącą w jej centrum aktywną postacią. Wskazywana tożsamość strategii twórczych każe zadać pytanie o to, czy nowoczesne libretto staje się na powrót dramatem, czy – przeciwnie – to współczesny dramat, odwracający się już z początkiem XX wieku od rygorów klasycznej poetyki, kieruje się w stronę macierzy, jaką może być – zgodnie z intencją Horowicza – szeroko definiowane libretto.

Zbliżenie współczesnego operowego libretta i nowego dramatu dokonuje się nie tylko dzięki podobieństwu chwytów kompozycyjnych, przenoszących punkt ciężkości z prezentacji perypetii bohatera na gry intertekstualne czy zabiegi transgenologiczne, ale także – niekiedy – za sprawą podobnie rozumianej, zarówno przez kompozytorów, jak i pisarzy, muzyczności słowa. Muzyczna awangarda modernizmu podnosi częstokroć słowo do rangi autonomicznego materiału dźwiękowego. Twórczość Karlheinz Stockhausena, Luigi Nona, Mauricio Kagela, Luciana Beria sięga po odarte z brzmień instrumentalnych i linii melodycznych jednostki języka jako samowystarczalne tworzywo kompozycyjne, zacierając tym samym granice między literaturą i muzyką. To prowadzi niekiedy do swoistej „dwubytowości” dzieł, umożliwiającej – poprzez zastosowanie metodologii teorii literatury i muzyki – włączanie ich do dwóch różnych porządków artystycznych. Tak jest choćby w przypadku utworów teatralnych Bogusława Schaeffera. Wykorzystywanie zjawiska naturalnej muzyczności jednostek języka jako niezależnej wartości estetycznej odnajdujemy nie tylko w twórczości współczesnych kompozytorów, anektujących język jako tworzywo w obszar sztuki operowej, ale także w dramaturgii, która za sprawą

scenicznego przeznaczeniu tekstu literackiego, ergo jego potencjalnego aspektu wykonawczego, staje się bardzo podatna na dyrektywę determinant muzycznych. Klasycznym, wielokrotnie przypominanym przykładem świadomie zorganizowanej orkiestracji utworu dramatycznego są w literaturze polskiej dzieła *Judasz z Kariothu* i *Kajus Cezar Kaligula* Karola Huberta Rostworowskiego. Przypisują one jednak muzyczności klasyczne formy kompozytorskie oparte na wielogłosowym zderzaniu różnych metrów sylabotonicznego wiersza.

Dokonująca się od kilkudziesięciu lat zmiana rozumienia kategorii kompozycyjnych i przedefiniowanie pojęcia muzyki umożliwiają znacznie głębsze przeorganizowanie struktur tekstowych nowego dramatu w perspektywie jego, inaczej już traktowanej, muzyczności. Niektóre ze współcześnie powstających dramatów głosu w wyjątkowo dużym stopniu podlegają dyrektywie muzyczności, a dominantami tekstowymi są w nich przestrzennie uporządkowane źródła brzmiącego słowa, do których zostają zredukowane postaci sceniczne, i traktowany na modłę muzyczną czas. Przykładami takiego „dramatu topofonicznego”, stanowiącego w tej samej mierze libretto i towarzyszącą mu partyturę muzyczną, są utwory Krystyny Miłobędzkiej i Artura Pałygi².

Miłobędzka w swych adresowanych głównie do dzieci „grach dla teatru” redukuje podmiotowego bohatera do kategorii *homo ludens*, zastępując świat zdarzeń scenicznych sztuczną przestrzenią *paidia*. Oparta na strukturach zabaw dziecięcych dramaturgia wyłącza z obszaru fabularnego działającego bohatera, zastępując go graczem. Miejsce akcji zajmuje rozgrywka, realizowana w zgodzie z jej immanentnymi, wyznaczonymi a priori regułami. Najradkalniejsze ograniczenia funkcji bohatera zaproponowała autorka w sztuce *Na wysokiej górze. Commedia della lingua*, w której zamiast struktury fabularnej pojawia się rozpisana na brzmiące głosy zabawa lingwistyczna. W tekście zaprojektowane zostały partie instrumentalne, łączące w całość partytury słowo i towarzyszący mu bęben.

- 2 W teorii teatru, dyskutującej zależności między tekstem literackim i jego sceniczną realizacją, mocną pozycję zyskała ongiś koncepcja dramatu traktowanego zawsze jak partytura, otwierająca się na teatralne wykonanie. W Polsce ten typ refleksji zaproponował Zbigniew Raszewski [1988].

Pojawiają się w nim także wskazówki dotyczące muzycznego tempa wypowiedzianych kwestii:

Apli i bęben

APLI NA WYSOKIEJ GÓRZE
ROŚNIE DRZEWO DUŻE
NAZYWA SIĘ
APLI – PAPLI – BLITE – BLAU

A KTO TEGO NIE WYPOWIE
TEN NIE BĘDZIE GRAŁ

„apli” mówi np. powoli
„paplibliteblau” bardzo
szybko, albo wybija
sylabę „te” czy „bli”
Apli zaczyna swoją grę
z bębniem, która jest
grą na bębnie ręką
pałeczką, kilkoma pa-
łeczkami. Kiedy ude-
rza ręką prawą, odska-
kuje lewa, czasem uda-
je mu się uderzyć rów-
nocześnie itd.

Zmienia
pałeczki, te same na
inne te same. Cały ten
„koncert” z głosem i
bez głosu raz bębna
raz Apli jest wydoby-
waniem głosu, dźwię-
ku, słów; szukaniem
rytmu do tekstu, szu-
kaniem słów do rytmu,
szybkim i powolnym
mówieniem, kilkakrot-
nym rozpoczynaniem
w różnym rytmie, gra-
niem bez uderzeń, itd.

[Miłobędzka 1995: 134]

W sztuce *Na wysokiej górze* występują jedynie dwaj quasi-bohaterowie, pozbawieni prerogatywy fabulotwórczej, którzy w rzeczywistości okazują się wyłącznie brzmiącymi nadawcami mowy/śpiewu, przekazującymi – traktowany na modłę muzyczną, niekiedy obcojęzyczny – asemantyczny w zasadzie, inspirowany folklorem dziecięcym tekst:

Kiedy to wreszcie pięknie powie czy zaśpiewa, rozegra inny tekst:

Clarinette clarinette
 OÙ est ton chapeau fleuri
 Papli pa
 Papli ra
 Papli dis
 Papli nos
 Papli mak
 Papli bez
 Papli gil
 Papli śmiech
 Papli kwiat
 Papli klomb
 Papli twarz
 Papli brzuch
 Papli sad
 Papli szum
 Papli gąszcz
 Papli papli
 Papli [Miłobędzka 1995: 138]

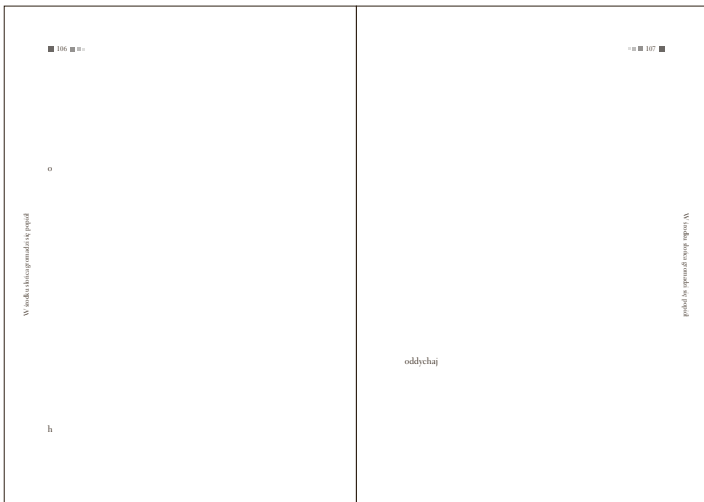
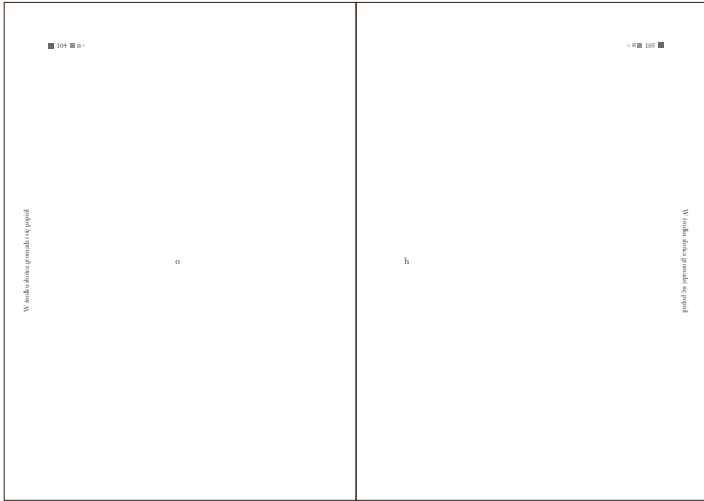
Nacechowany muzycznie duet Apli i Papli przypomina niekiedy słynną arię Figara z *Cyrulika sewilskiego* Gioacchino Rossiniego:

APLI Apli to
 PAPLI Papli to
 APLI Apli tak

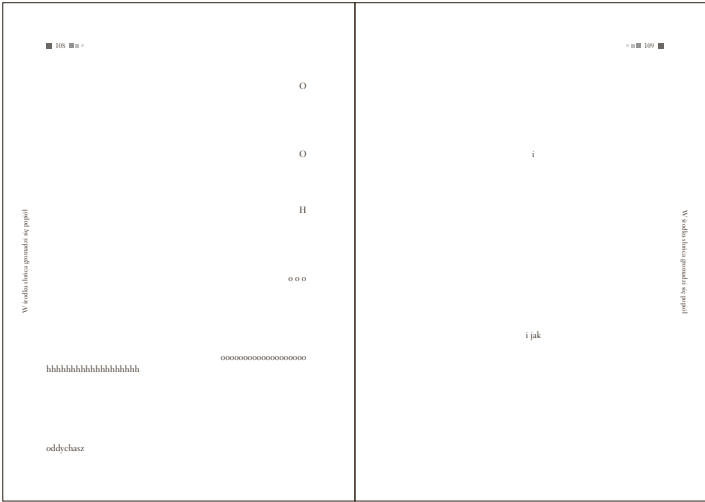
- PAPLI Papli tak
 APLI Apli wprost
 PAPLI Papli wskos
 APLI Apli wszierz
 PAPLI Papli wzdłuż
 APLI Apli noc
 PAPLI Papli dzień
 APLI Apli litr
 PAPLI Papli metr
 APLI Apli cień
 PAPLI Papli blask
 APLI Apli coś
 PAPLI Papli nic
 APLI Apli tam
 PAPLI Papli tu
 APLI Apli pięć
 PAPLI Papli sto
 APLI Apli spać
 PAPLI Papli wstać
 APLI Apli lód
 PAPLI Papli żar
 APLI Papli chrząszcz
 PAPLI Apli świerszcz [Miłobędzka 1995: 139]

W dramacie Pałygi *W środku słońca gromadzi się popiół* postać sceniczna również jest zredukowana do funkcji brzmiącego głosu – to chwyt typowy dla nowej dramaturgii. W spisie osób dramatu wymieniono jedynie Lucy, Iskierkę i Płomyka – niezindywidualizowanych wykonawców wszystkich partii tekstu, przydzielanych im na zasadzie dowolności. Sztuka Pałygi, podobnie jak wiele dramatów głosu, funkcjonuje jako zapis heteroglosji miejskiej rejestrującej wypowiedzi anonimowych świadków pożaru kamienicy. Dodatkowo jednak, w zgodzie z kanonami estetycznymi nowej muzyki, uruchamia jako dominanty strukturalne tekstu czas muzyczny, podniesiony do rangi najważniejszego czynnika kompozycyjnego, zajmujący dotąd uprzywilejowane miejsce materiału dźwiękowego [Schaeffer 1975: 34–35], oraz – jako jego pochodne –

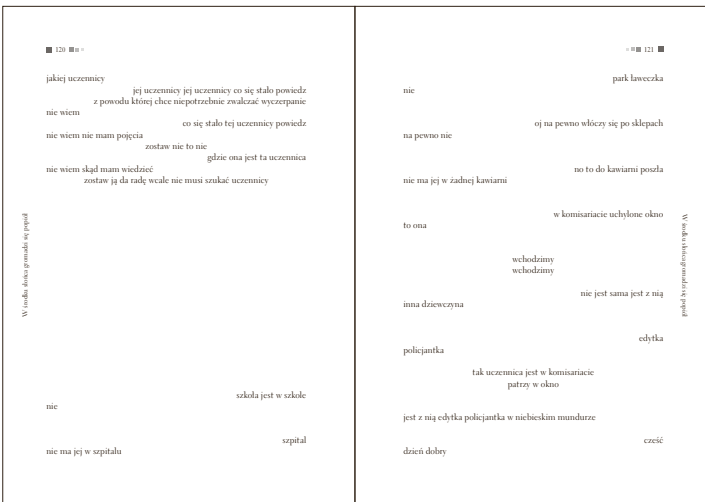
zasadę ekwiwalencji i proporcjonalności. Istotnym zabiegiem okazuje się w kompozycji tekstu, wskazywana przez Giera, charakterystyczna dla libretta zasada cyrkularnego powrotu motywów. Muzyczny czas trwania dźwięków i oddzielających je interwałów wyznaczony zostaje przez „brzmienia” strony druku/tekstu³.



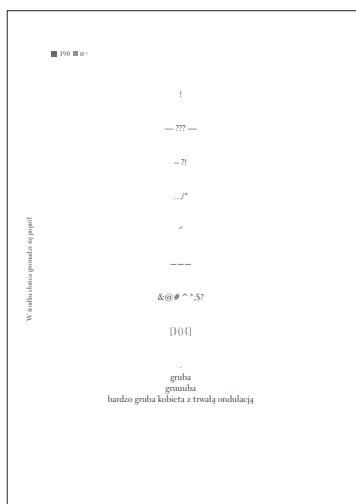
- 3 Wszystkie zamieszczone w tekście ilustracje pochodzą z dramatu Artura Pałygi [2017] *W środku słońca gromadzi się popiół* opublikowanego w książce *Powrót bogów* i zostały udostępnione przez jej wydawcę – Księgarnię Akademicką.



Duże znaczenie w literackiej konstrukcji dramatu/libretta/partytury Pałygi ma również fundamentalna dla struktury tekstu forma topofonicznego porządku wygłaszanych kwestii, ściśle związana z kategorią czasu muzycznego. Dotyczy ona nie tylko izolowanych brzmień, ale także dłuższych już kwestii scenicznych. Lokacja źródeł mowy i kolejność kwestii wygłaszanych na sposób muzyczny dominuje nad semantyczną zawartością materii języka [Schaeffer 1975: 224].



Niekiedy zapis tekstu przeznaczonego do scenicznego wygłoszenia przypomina partyturę muzyki graficznej:



W wielu tekstach spod znaku dramaturgii głosu, w tym w przywołanych dramatach Miłobędzkiej i Pałygi, odnajdujemy i inne zjawiska bardzo charakterystyczne dla nowej muzyki (również współczesnej opery i jej libretta), jakimi są dezintegracja materiału dźwiękowego oraz dekompozycja form genologicznych, znakomicie zilustrowana w *Europeras* Cage'a. Definiowana przez teoretyków muzyki kategoria dekompozycji dotyczy stanu „nie-skomponowania”, zatem braku czynnika komponowania, nie zaś deformacji w komponowaniu [Schaeffer 1975: 36]. Tym samym więc dewastuje utrwalone w tradycji gatunkowe normy pisania/komponowania. „Metoda komponowania niepełnego” [Schaeffer 1975: 38], faworyzująca „bezsztaltność form”, eliminuje konwencjonalne elementy struktury dzieła – także postać jako mówiącego i działającego aktanta. W wielu egzemplifikacjach współczesnego dramatu i operowego libretta odindywidualizowany bohater zastąpiony zostaje strumieniem brzmiącej mowy/śpiewu, często chaotycznym, nieupodmiotowionym. Typowe dla sztuki współczesnej zjawisko transkategorialności, rozmywające granice między paradygmatami kulturowymi, między sztuką i niesztuką, między dyscyplinami artystycznymi w przestrzeni filiacji nowego dra-

matu i współczesnej opery, w skrajnej sytuacji może realizować się za sprawą substytucjonalności form i języków – wymieniających między sobą swobodnie materię słów i dźwięków literatury i muzyki. Może prowadzić zatem do powstania transgenologicznego gatunku chimery.

Bibliografia

- Borkowska-Rychlewska Alina (2015), *Teatr postdramatyczny – recykling form – intertekstualność. Libretto w operze XX i XXI wieku (uwagi wstępne)*, w: *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku*, red. Alina Borkowska-Rychlewska, Elżbieta Nowicka, Wydawnictwo PTPN, Poznań, s. 11–22.
- Dahlhaus Carl (1983), *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zu neueren Operngeschichte*, Piper Verlag, München.
- Gier Albert (1998), *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, WBG, Darmstadt.
- John Cage – *Europeras 3 & 4* (2021), [dostęp: 30 sierpnia 2021], <https://tinyurl.com/58fuf3j2>.
- Miłobędzka Krystyna (1995), *Na wysokiej górze. Commedia della lingua*, w: *tejeż, Siata baba mak*, Wrocław, s.133–146.
- Pałyga Artur (2017), *W środku słońca gromadzi się popiół*, w: *tegoż, Powrót bogów*, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 97–212.
- Raszewski Zbigniew (1988), *Partytura teatralna*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i opracowanie Janusz Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydawnictwo A, Wrocław, s. 133–162.
- Schaeffer Bogusław (1975), *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków.
- Szpak Magdalena (2005), *Skąd przychodzi, kim jest i dokąd zmierza Heiner Goebbels*, „Glissando”, nr 5–6, [dostęp: 19 sierpnia 2021], <https://tinyurl.com/2jeuwejn>.
- Walczak Jakub (2014), *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii”, nr 22, s. 89–100, <https://doi.org/10.14746/pt.2014.22.5>.

Marta Karasińska

From a Character to a Voice. On the Increasingly Libretto-Like Character of Contemporary Drama

The analyses presented in the article reverse the traditional course of studies which assume that the poetics of a dramatic text is instrumentally superior to that of the libretto. In order to adapt the hypothesis that contemporary drama is increasingly libretto-like, inserted into its structure is, excerpted by opera theatre researchers, the libretto poetics treated as a genealogical directive specific to the genre which differentiates it from the “third kind” in its classical expressions. The breakup of the basic categories constituting a drama (character, dialogue and plot) brings it visibly closer to the traditional operatic libretto with features characterised by Albert Gier, among others. The post-dramatic aesthetics adapted by contemporary opera and drama, which removes the character or reduces it to a voice treated merely as a medium, absolutising the way a word sounds and the poetics of a trans-systemic remix all result in the emergence of a common aesthetics of the stage chimaera genre.

Keywords: libretto; drama; character; dialogue; plot; new music.

Marta Karasińska – profesor, literaturoznawca, teatrolog, kierownik Pracowni Opery i Widowisk UAM. Zajmuje się teorią teatru, dramatu i dramaturgią współczesną. Adres e-mail: martakar@amu.edu.pl.