

**DANIEL STACHUŁA**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu\*

## **Libretto, muzyka i opera. Interferencja czasowa w teatrze muzycznym**

Libretto, music and opera. Time interference in music theatre

### Abstract

The central focus here is on the category of time in opera theatre. The structure of time in the opera is understood as consisting of two types of structure: linear-temporal type or circular type. Structured time that is present in all three aspects of the opera (libretto, music score, staging) can simultaneously enter into a network of mutual relations between the fields of art that create an opera work. The phenomenon of the overlapping of the two-time structures, contained in two different aspects of an opera (libretto and score), which leads to the reinforcement or extinction of these time structures is called time interference. This phenomenon comes from research conducted in physics, but is creatively adapted to the range of problems found in opera studies and in drama studies. The constructive interference in the opera strengthens the time structure (linear or circular), while its destructive variety extinguishes one of the structures of time. The phenomenon of interference can influence, e.g. the acceleration of, or for example, the acceleration or deceleration of drama action.

\* Zakład Teorii Dramatu, Opery i Widowisk, Instytut Teatru i Sztuki Mediów  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Collegium Maius  
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań  
e-mail: [daniel.stachula@amu.edu.pl](mailto:daniel.stachula@amu.edu.pl)

## **Wprowadzenie**

Kategoria czasu w dramacie, pomimo wielu wyczerpujących studiów, ujęć analitycznych i interpretacyjnych na gruncie polskiego i europejskiego literaturoznawstwa oraz dramatologii, wciąż budzi zainteresowanie wielu badaczy. Klasykistyczna zasada trzech jedności — czasu, miejsca i akcji — oraz jej rozmaite zaprzeczenia, mutacje, reinterpretacje i rewokacje po dzień dzisiejszy stają się przedmiotem analiz przedstawicieli wielu dyscyplin naukowych, m.in. literaturoznawstwa (Abramowska 2003: 319–324; Misiewicz 2003: 155–157; Próchnicki 2003: 162–165; Wolicki 2003: 365–366), teatrologii (Limon 2002: 182–200; 2011: 66–79; Ratajczakowa 2006: 111–134; Misiewicz 2011: 11–14) czy muzykologii (Mianowski 2011: 18–25, Stańczyk 2013: 92–119, Bielawski 2015: 11–18, Dahlhaus 2015: 197–203). Imponujące wywody myślowe, wprowadzanie nowych, twórczych kategorii interpretacyjnych do obiegu każdej z wymienionych dyscyplin, dla których kategoria czasu okazuje się kluczowa w poznaniu zjawisk i procesów zachodzących na gruncie literatury, teatru i muzyki, okazują się mimo wszystko niewystarczające, gdy przedmiotem badania staje się dzieło z pogranicza kilku dyscyplin.

Opera jako synteza co najmniej trzech sztuk — literatury (czy ściślej dramatu), muzyki i teatru wymaga od badacza próby rzeczywistego (nie zaś, jak to często bywa, pozorowanego) wykorzystania interdyscyplinarnych narzędzi badawczych, które mogą okazać się płodne poznawczo w procesie interpretacji tak złożonego dzieła sztuki. Każda z dyscyplin posiada bogatą literaturę przedmiotu traktującą o kategorii czasu, jednocześnie jednak każda wnosi odmienną metodologię, co przekłada się na chaos terminologiczny i skłania badacza teatru muzycznego do ponownego, drobiazgowego przyjrzenia się problematyce czasu w dziele operowym i uporządkowania zakresów pojęciowych omawianej kategorii.

Szereg interesujących punktów widzenia oraz obserwacji analityczno-interpretacyjnych prezentuje się na gruncie operologicznego stanu badań (Horowicz 1963: 70–76; Dahlhaus 2007: 78–84; Dolar 2008: 15–19; Kozłowski 2008: 19–29; Nowicka 2012: 7–10; Gorgiades 2015: 30–35; Kivy 2015: 203–210), uwzględniającego troistą literacko-muzyczno-teatralną perspektywę badawczą. W przywoływanych pracach kategoria czasu staje się poręcznym narzędziem podczas strukturalno-formalnej analizy dzieła muzycznego (czego dowodem są interpretacje rytmu), choć bywa także ujmowana jako ogólne pojęcie odnoszące się do

teatru operowego, który „z jednej strony ukazuje pokonującą czas baśniową przeszłość, leżącą poza czasem, przeszłość, która rządzi się regułami czasowości typowymi dla fantazji” (Dolar 2008: 17). Najczęściej jednak problematyka czasowości w dziele operowym funkcjonuje na marginesie głównych problemów badawczych oraz obszarów zainteresowań polskich i europejskich operologów. Odkrywcze ujęcia problematyki czasu reprezentowane są natomiast na płaszczyźnie librettologii. Badacze dokonują opisu libretta w perspektywie historycznych i stylistycznych przemian teatru operowego (Smith 1970), włączając badania nad librettem w szeroki kontekst literaturoznawstwa, uznając ów gatunek za w pełni uzasadniony „problem literacki” (Just 2014, b.s.), a także zajmują się relacjami dwóch współtwórców dzieła operowego — librecisty i kompozytora, charakteryzując sieć łączących ich zależności oraz opisując możliwe sposoby współpracy (Truschner 2010: 159–163). Na szczególną uwagę zasługują prace badaczy, których celem jest stworzenie syntetycznej charakterystyki libretta operowego jako gatunku, wskazując na jego cechy dystynktywne (Borchmeyer 1996, *passim*), a także prezentują owoc pionierskich badań nad teorią tej specyficznej formy dramatycznej, a jej historię ujmują w ramy społeczno-kulturowych oraz gatunkowo-formalnych przemian (Gier 1998: 10–16). Dużym zainteresowaniem naukowców cieszy się także libretto operowe na gruncie polskiego stanu badań — należałoby z pewnością wymienić studium Krzysztofa Kozłowskiego, w którym badacz wspomina o „głębokiej przenikalności najważniejszych elementów dramatu muzycznego, o nowej świadomości samego libretta” (Kozłowski 1998: 312). Librettolodzy z chęcią analizują także współczesne formy tego gatunku, ukazując go jako pełnoprawny element widowiska teatralno-muzycznego, a także wskazując na obecność szeregu cech

dramaturgii spod sztandaru postdramatyczności, które stały się również wyznacznikami nowych form w operze ostatnich dziesięcioleci XX stulecia i pierwszych dekad XXI wieku — recykling i nieokreślony żadnymi wiążącymi regułami montaż skonwencjonalizowanych form, gra iluzji z deziluzją, kolażowość, intertekstualność, prowokacje wobec odbiorcy etc. (Borkowska-Rychlewska 2015: 19)

Libretto operowe bywa jednak także „uznawane, często nie bez przyczyny, za „(u)twór” *minorum gentium*” (Walczak 2014: 89), nad którym, mimo wszystko, warto pochylić się, „nie oddzielając jednak wyraźnie jego tekstu od całej kompozycji operowej, ponieważ nie otwiera to perspektyw badawczych” (Walczak 2014: 100). Przekonanie o charakterze libretta jako (u)tworze niepełnoprawnym literacko, artystycznie miałkim może jednak wynikać z rozmaitych uprzedzeń ugruntowanych na płaszczyźnie badań nad dramatem, teatrem i operą, co odnotowywał już w 1951 roku Leon Schiller, pisząc, że już „w samej nazwie, oznaczającej utwór dramatyczny, który przy pomocy muzyki i śpiewu oraz wszystkich środków, jakimi sztuka teatralna rozporządza, służy do wykonania widowiska operowego — tkwi sens pejoratywny” (Schiller 1951: 13). Wydaje się jednak w pełni zasadne stwierdzenie, że

prezentowane na początku lat sześćdziesiątych definicje libretta jako niepełnego, niewartościowego tworu, ni to literackiego, ni to muzycznego (...), znajdującego się na obrzeżach działań dyskursywnych i teatralnych, zawdzięczającego swe istnienie formie muzycznej, zdecydowanie straciły już swą aktualność — brzmią nie tyle archaicznie, co po prostu błędnie w obliczu wypracowanych ustaleń. (Lisiecka 2012: 118)

Co ciekawe, Katarzyna Lisiecka upatruje szczególnych wartości libretta w tych jego cechach, które dotychczas stawały się powodem spychania tej specyficznej formy dramatycznej na margines problemów badawczych tak literaturoznawstwa, jak teatrologii i muzykologii. Niejednorodność struktury czasowej libretta, zakłócenie stabilnej przynależności rodzajowej, a także niekonsekwencje fabularne, „mnogość wątków, zdarzeń bardzo luźno powiązanych z głównym tematem dzieła, cyrkulacyjne struktury czasowe, wynikające m.in. z zastosowania wielokrotnych powtórzeń w obrębie cząstkowej formy (np. arii), symultaniczność wypowiedzi” prezentowana w ramach techniki kontemplatywnych ansambli (Lisiecka 2012: 122) to zestaw cech, charakteryzujących „operową normę”. Najbardziej inspirujące — z punktu widzenia problematyki czasowości — okazują się rozważania poświęcone sieci wzajemnych zależności libretta operowego oraz epiki, w których badaczka upatruje przyczyn niespektowania (z nielicznymi wyjątkami) zasady jedności czasu, która w teatrze operowym nie obowiązywała już w momencie jego powstania.

Ciekawie zbiega się to z rozpoznaniem Jarosława Mianowskiego, który w swoim szkicu *Chwył teatralny jako znak w operze* formułuje szereg interesujących spostrzeżeń na temat pojęcia czasu trwale zakorzonego na kilku poziomach dzieła operowego. Celem badacza jest przyjrzenie się procesowi inscenizowania w teatrze muzycznym, który jego zdaniem można rozumieć dwojako: z jednej strony polega on na „zdekodowaniu znaków zawartych w partyturze i ewentualnych wypowiedzi odautorskich oraz ich przełożeniu na widowisko, z drugiej — może polegać także na swoistym semiotycznym kontrapunkcie wobec projektu kompozytorskiego, który wyzwala nowe zależności teatralno-muzyczne” (Mianowski 2011: 11). Niejako na marginesie tych interesujących rozważań muzykolog zauważa:

współczesna realizacja partytury operowej streszcza zasadniczo trzy czasy historyczne. Po pierwsze — czas, w którym rozgrywa się libretto opery, które dodatkowo może mieć jeszcze inny kontekst czasowy w literackim *background* stanowiącym ewentualnie kanwę libretta; wszak czas, w którym rozgrywa się libretto, nie musi koniecznie pokrywać się z czasem, na który wskazuje jego literackie źródło. Po drugie — czas, w którym zostało napisane dzieło operowe, zwykle niepokrywający się z czasem akcji scenicznej. (...) Po trzecie wreszcie — czas inscenizacji, współczesność, która też może być relatywizowana, gdyż wypada założyć, że dana, współczesna inscenizacja odnosi się do jakiejś innej, dawniejszej, pochodzącej z jeszcze innego czasu. (Mianowski 2011: 20)

O ile ostatnia konstatacja Mianowskiego może budzić pewne zastrzeżenia (skąd bowiem założenie, że konkretna inscenizacja odnosi się do innej realizacji scenicznej?), o tyle obserwacja dotycząca skomplikowanej sieci zależności pomiędzy poszczególnymi płaszczyznami czasowymi obecnymi w procesie „wydarzania się” dzieła operowego implikuje szereg nowych możliwości analizy kategorii czasu w określonych wymiarach tak złożonego utworu. Badacz oczywiście dostrzega, że zazwyczaj owe płaszczyzny czasowe „mieszają się i projektują swoistą historyczno-adaptacyjną hybrydę, w której mamy do czynienia zarówno z projekcją różnych momentów historycznych, jak i z próbą odwołania do współczesności” (Mianowski 2011: 21). Trzy płaszczyzny temporalne, o których wspomina muzykolog, nie wyczerpują jednak złożonej problematyki czasowości w dziele operowym. Wydaje się bowiem zasadne, by kategorię czasu starać się scharakteryzować w obrębie poszczególnych warstw teatru muzycznego. Pierwsza z nich — obecna na płaszczyźnie

inscenizacyjnej dzieła operowego — omówiona zostaje przez Mianowskiego. Kolejnym aspektem opery jest jej wymiar literacki.

Zgodnie z uwagami Mianowskiego libretto operowe jako forma literacka posiada zaprojektowany, wewnętrzny czas akcji (którego stopień skomplikowania zależy także od czasu akcji literackiego pierwowzoru). W związku z tym, że w historii teatru operowego kanwą dla libretta staje się najczęściej utwór epicki, następuje transpozycja epickich struktur czasowych do dzieła dramatycznego (libretta); dokonuje się wówczas swoista epizacja dramatu. Z drugiej strony libretto jako gatunek przynależy, co oczywiste, do rodzaju dramatycznego „w myśl Jaussovskiej definicji gatunku jako grupy, rodziny pewnych historycznych utworów artystycznych występujących w obrębie określonego rodzaju” (Lisiecka 2012: 119–120).

Warstwa muzyczna dzieła dramatyczno-muzycznego jeszcze wyraźniej komplikuje możliwości pojmowania kategorii czasowości w operze. W interpretacji czasu muzycznego, związanego niewątpliwie z procesualnym charakterem wykonywania muzyki, można wskazać, jak powszechnie wiadomo, na dwa pozornie odmienne od siebie sposoby uporządkowania struktury temporalnej — porządek linearno-temporalny oraz cyrkularną strukturę czasu muzycznego. John McTaggart twierdzi, że pozycje w czasie „mogą być uporządkowane bądź za pomocą pojęć: *przeszłość, teraźniejszość, przyszłość* bądź za pomocą relacji *wcześniej–później*” (McTaggart 1908: 24, cyt. za: Tkaczyk 2009: 85). Przedstawione sposoby porządkowania pojęciowego w czasie McTaggart nazywa uporządkowaniem typu A i typu B. Jak słusznie zauważa Antoni Stańczyk:

z tej perspektywy można przyjąć następującą tezę: jeżeli uporządkowanie typu A [przeszłość, teraźniejszość, przyszłość] przebiega w niezamkniętym, powtarzającym się cyklu temporalnym, to ten sposób uporządkowania czasu jest zgodny z rodzajem muzyki o charakterystyce cyrkularnej, natomiast jeżeli uporządkowanie typu B [wcześniej–później] pozostaje w zamkniętej, niepowtarzającej się relacji, wówczas mamy do czynienia z rodzajem muzyki o charakterystyce linearnej. (Stańczyk 2013: 92–93)

Dwojaki sposób kształtowania struktury czasowej utworu muzycznego, obecny w wielu dziełach o charakterze instrumentalnym, znajduje swoje odzwierciedlenie również na kartach partytur oper. Kategoria czasu obecna w trójwarstwowym dziele może być analizowana w izolacji, na każdej z poszczególnych płaszczyzn, jednak zasadne — z punktu widzenia jedności i spistości utworu dramatyczno-muzyczno-teatralnego — wydaje się przyjrzenie sposobom jej funkcjonowania w przestrzeni wieloaspektowych relacji, w które wchodzi ze sobą libretto, muzyka oraz teatr.

## Dramat i muzyka

Witold Próchnicki odnotowuje, że „zgodnie z tradycyjnymi podziałami, dzieła sztuki klasyfikuje się także ze względu na ich czasową i przestrzenną formę istnienia” (Próchnicki 2003: 162). Ten sposób systematyzacji ma swój początek, jak wiadomo, w tezach Gottholda Ephraima Lessinga, które zawarł w traktacie *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* (Lessing 2012). Na Lessingowską hierarchizację dziedzin sztuki nakłada się nieco inny podział:

na sztuki przedstawiające (prezentujące) i tzw. symboliczne. Dzieło sztuki przedstawiającej jest komunikatem danym w formie bezpośredniej. Natomiast dzieło sztuki symbolicznej przekazuje informacje poprzez system skonwencjonalizowanych znaków. (...) Jak łatwo zauważyć, sztuki przedstawiające to architektura i rzeźba, teatr i balet, malarstwo i film. Mają one charakter przede wszystkim przestrzenny, choć w malarstwie i filmie wrażenie trójwymiarowości jest wynikiem stosowania specjalnych technik. Sztuki czasowe, znów według tradycyjnych podziałów, to literatura i muzyka. Nie poddają się recepcji momentalnej, ich konkretyzacja następuje w rozwoju czasowym. (Próchnicki 2003: 162–163)

Jak ten tradycyjny podział na sztuki przestrzenne i czasowe próbować odnieść do dzieła dramatyczno-muzyczno-teatralnego? Libretto operowe byłoby wzorcowym przykładem sztuki czasowej — z jednej strony, przynależę ono do literatury, z drugiej zaś, staje się punktem wyjścia dla stworzenia warstwy muzycznej opery, a w konsekwencji jest także fundamentem dla troistego w swoim charakterze amalgamatu dramatyczno-muzyczno-teatralnego. Pojawia się zatem kwestia przyporządkowania inscenizacji operowej do odpowiedniego rodzaju sztuki. Czynniki literacki i muzyczny wskazywałyby jednoznacznie na przynależność do sztuk czasowych, tym bardziej, że „dla dzieła muzycznego czas jest dokładnie ustalony” (Próchnicki 2003: 163). Z kolei teatr w Lessingowskiej klasyfikacji musiałby zostać uznany za sztukę przedstawiającą (prezentującą) o charakterze przede wszystkim przestrzennym. Oczywiście widowisko teatralne jest dziełem sztuki rozgrywającym się w czasie. Co więcej, można by rzec, że upływ czasu jest paradoksalnie fundamentem konstrukcji spektaklu, gdyż — jak słusznie zaznacza Janusz Misiewicz — „strukturę czasową widowiska teatralnego budują dwa czynniki: forma muzyczna i akcja oparta na działaniach aktorskich, będących realizacją jakiegoś wcześniej przyjętego scenariusza (dramatu) (Misiewicz 2011: 57). Dla badacza ideałem teatru jest „pełne uzgodnienie obu tych struktur” (Misiewicz 2011: 58), które — zdaniem Misiewicza — ze względu na formalnie jednostronną specjalizację gatunków teatralnych (muzycznych lub aktorsko-dramatycznych) nie jest zjawiskiem częstym we współczesnym teatrze.

Adolphe Appia, opisując swój stosunek do inscenizacji dzieł Richarda Wagnera, charakteryzuje z kolei relacje pomiędzy warstwą literacką dramatu muzycznego, samą muzyką i kategorią czasu:

Otóż muzyka nie tylko używa dramatowi ekspresji, lecz wyznacza również ostateczne trwanie; można więc twierdzić, iż z punktu widzenia przedstawiania muzyka jest Czasem; nie mam tu na myśli „trwania w czasie”, lecz sam Czas. (...) W dramacie mówionym życie dostarcza wykonawcom przykładów trwania (Czasu); autor nie może wyznaczać czasu trwania słowa, aczkolwiek narzuca on pewne minimum wymagań rozmiarówi tekstu; akcja zaś nie nadaje precyzji ani rozwinięciu ewolucji, ani proporcjom dekoracji. Natomiast w dramacie poety-muzyka trwanie jest ściśle odmierzone, odmierzone przez muzykę, która zmienia proporcje wyznaczone przez życie. Ponieważ większość naszych gestów albo towarzyszy słowu, albo je zastępuje, dlatego też zmiana trwania jednych oznacza zmianę trwania drugich. (Appia 1974: 24)

Appia, jeden z wielkich inscenizatorów, scenografów i teoretyków teatru przełomu XIX i XX wieku, wskazuje na bardzo istotny aspekt traktowania dramatu muzycznego (w jego wersji wagnerowskiej) jako jednorodnej całości, stworzonej z komplementarnie uzupełniających się elementów muzycznych, literackich i teatralnych. Sposób traktowania przez szwajcarskiego teoretyka teatru kategorii jedności dzieła operowego podkreślony zostaje

w studium Krzysztofa Kozłowskiego. Badacz stwierdza, że „rozprawy Wagnera nie zdołały usunąć jeszcze innego groźnego niebezpieczeństwa: założenia, że sztuki dzielą się na przestrzenne i czasowe” (Kozłowski 1998: 320). Zdaniem Kozłowskiego, Adolphe Appia

wychodząc od pojęcia ruchu, starając się uprzywilejować rytm, pozbył się niemal całkowicie sztuki malarskiej. Ponieważ nie chciał zrozumieć, że zaciśniętą przez Lessinga „obrczę” (podział sztuk na przestrzenne i czasowe) można rozerwać i że nie jest ona przeznaczeniem europejskiej myśli estetycznej, uznał, że drastyczne ograniczenia funkcji malarstwa w teatrze są ceną, którą trzeba zapłacić za chęć utrzymania jedności dzieła operowego. Rozwiązywał problemy, które polessingowska estetyka ujrzała w zupełnie odmiennym świetle. (Kozłowski 1998: 320)

W ten sposób Appia ominął sztywną klasyfikację oświeceniowego filozofa — nie mógł bowiem przewidzieć, że „dwudziestowieczne badania psychologów recepcji [wykazują, że] Lessingowskie przekonanie o możliwości uchwycenia jednym spojrzeniem przedmiotu w przestrzeni było nieuprawnione” (Kozłowski 1998: 320). Mimo wszystko, refleksjom Adolphe’a Appii można dziś zawdzięczać, przede wszystkim, inne rozłożenie akcentów w myśleniu o jednorodności dzieła operowego. Appia bowiem proponuje *sztukę syntetyczną* zamiast *syntezy sztuk*.

Ten chwyt myślowy można odnieść także do statusu libretta operowego rozumianego jako forma dramatyczna z pogranicza sztuk. Podążając tropem Alberta Giera, należałoby uznać libretto operowe jako jednorodny gatunek muzyczno-literacki — *musikoliterarische Gattung* (Gier 2000). W sukurs takiemu syntetyzującemu ujęciu przychodzą rozpoznania Josepha Kermana, który w swojej kanonicznej już książce *Opera as Drama* stwierdza, że „opera jest typem dramatu, którego integralne istnienie jest określone tak w szczególach, jak i w całości przez artykulację muzyczną” (Kerman 1956: 13, cyt. za: Kivy 2015: 203). Podkreślony zostaje zatem aspekt równoprawnego współistnienia warstwy muzycznej i dramatycznej w dziele operowym, przy czym dramat staje się kategorią docelową, muzyka zaś jedynym środkiem do jego osiągnięcia. Nawiasem mówiąc, ten sposób myślenia o dramacie muzycznym starał się wcielić w życie Richard Wagner, dla którego muzyka również „nie była celem, lecz środkiem do urzeczywistnienia dramatu, który był przez niego widziany jako przejaw wyższego rzędu jedności muzyki, sceny i tekstu dramatycznego” (Kozłowski 2008: 23–24).

W przeciwieństwie do rozpoznań Kermana, Peter Kivy proponuje rozumienie opery jako utworu muzycznego. Badacz stara się wydobyć esencję dzieła operowego, którą charakteryzuje jako „muzykę-stworzoną-z-dramatu” (Kivy 2015: 197). Po niezwykle erudycyjnych rozważaniach, podpartych interesującymi interpretacjami znanych oper, Kivy dochodzi do wniosku, że najgłębszą, dominującą, a przede wszystkim wspólną cechą dramatu i muzyki jest generowanie konfliktu, budowanie i rozładowywanie napięcia (Kivy 2015: 232). Filozof muzyki, argumentując swoją koncepcję „muzyki-stworzonej-z-dramatu”, stwierdza:

Czysto instrumentalna muzyka może dać rozwiązanie, ale pozbawiona jest dramatu. Opera jako dramat jest dramatem muzycznie zintensyfikowanym, ale jej rozwiązanie, którego może dostarczyć dramat mówiony, jest niestabilne; czysto instrumentalna muzyka jest rozwiązaniem bez dramatu, syntaktyką bez semantyki; a muzyka-stworzona-z-dramatu jest dramatem przesuniętym prawie całkowicie w stronę znikającego punktu, ale w toku tego procesu tak dokładnie przemienionym w formę muzyczną, że może przynieść prawie całkowite rozwiązanie czysto muzycznej syntaktyki. (Kivy 2015: 232–233)



Sposób rozumienia dwupłaszczyznowego, bo syntaktyczno-semantycznego konstruowania i rozwiązania konfliktu, w ciekawy sposób zbiega się z próbą uściślenia związków relacyjnych pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki wchodzącymi w skład kolejnych warstw dzieła operowego. Muzyka i literatura obecne tak w librecie, jak w pełnowymiarowym dziele operowym (uobecniającego się w scenicznym „dzianiu się”) sugerują — zgodnie z tradycyjnym, lessingowskim podziałem — klasyfikację libretta jako sztuki czasowej. Przecząc koncepcji autora *Natana mędrca*, należałoby stwierdzić, że inscenizacja operowa, pomimo swojego „programowo” przestrzennego charakteru, posiada jednocześnie silnie zakorzenioną czasowość, która dodatkowo zostaje wyeksponowana poprzez trwałą i niezbywalną obecność muzyki w procesie scenicznego „wydarzania się”.

Jak zaznaczono wcześniej, w dziele muzycznym można wskazać na dwa sposoby organizacji struktury czasowej — porządek linearno-temporalny oraz cyrkularny. Oba rozwiązania jedynie pozornie przeciwstawiają się sobie. Często zdarza się bowiem, że organizacja czasu o charakterze cyrkularnym staje się elementem systemu linearnego. „Tak właśnie w naszej cywilizacji (i naszych warunkach klimatycznych) zamknięty cykl wiosna — lato — jesień — zima, skoro minie, redukuje się do jednego roku; redukuje się do jednego wydarzenia z otwartego szeregu linearnego” (Paczkowski 2008: 31). Podobną zależność odnaleźć można w fakturze utworu muzycznego, w którym cyrkulacyjna organizacja czasowa może uchodzić za pojedynczy element, „komórkę temporalną wchodzącą w skład większego systemu czasowego (...) — systemu otwartego, jakim jest czas linearny” w dziele muzycznym (Staćzyk 2013: 118). Cyrkulacyjne struktury czasowe można także rozpatrywać w kontekście ich relacji do wybranych elementów porządkujących materiał dźwiękowy, m.in. agogiki, melodyki czy harmoniki. Wydaje się jednak zasadne zawęzić rozważania do płaszczyzny rytmicznej dzieła muzycznego ze względu na nadrzędną funkcję rytmu, jaką jest porządkowanie materiału dźwiękowego w czasie. Ciekawie zbiega się to z refleksjami Janusza Misiewicza, który stwierdza, że „w tym, co czasowe, współlistnieją bowiem elementy stale (powtarzalne) i zmienne. To współdziałanie ma charakter dialektyczny. Zmiana pojawia się bowiem na tle tego, co powtarzalne i identyczne w swoim charakterze. Tym, co stale, a zarazem wspólne muzyce i czasowi, jest rytm” (Misiewicz 2011: 57).

Jednoczesna naprzemianległość i komplementarność cyrkulacyjnych struktur czasowych sprzężonych z linearnym rozwojem muzycznej narracji w teatrze operowym ściśle związana jest ze sposobem konstruowania akcji w librecie. Jak powszechnie wiadomo, librecista konstruuje odpowiednie struktury literackie, które zaprojektowane zostają jako potencjalne formy muzyczne w planowanym dziele operowym. Wśród szerokiego wachlarza rozwiązań stosowanych przez kompozytorów w partyturach na szczególną uwagę badaczy (Smith 1970, Dahlhaus 1983, Borchmeyer 1996, Gier 1998, Gier 2000) zasługują w szczególności dwie: recytatyw oraz aria (w szczególności zaś aria *da capo*). Pierwsza z nich pełni kluczową funkcję katalizatora akcji dramatycznej, druga — spowalnia lub całkowicie zatrzymuje upływ zewnętrznego czasu w dziele operowym, ewoluując w kierunku czasoprzestrzeni ekspozycji afektów targających daną postacią. Konstruując fragmenty recytatywów, autor libretta postępuje zgodnie z zasadą progresji fabularnej opartej na ustrukturyzowanych ciągach zdarzeniowo-sytuacyjnych, dla których osią jest pojedyncza linia rozwojowa. „Sprzyja to zazwyczaj linearyzacji czasu i podporządkowaniu czasowemu ciągowi wielu przestrzeni (lub nawet sprowadzeniu do jednej)” (Próchnicki 2003: 179).

### Dystancjalizacja i czas

Tekst arii w librecie pod pewnymi względami może pełnić funkcje podobne do monologu w dramacie mówionym, choć w historii opery nie były to formy tożsame, gdyż np. „aria w operze XVIII wieku nie jest w żadnym razie prostym odpowiednikiem teatralnego monologu, stanowi byt samodzielny i odrębny. Także dialog przeznaczony do opracowania jako recytatyw różni się na poziomie libretta od tego, który jest zadysponowany jako duet” (Mianowski 2004: 65). Aria, w porównaniu ze swoim odpowiednikiem mówionym, „ma sporą autonomię, na tle całości [libretta] wyróżnia się jakościowo (swoją poetyką, rytmem, rymem, miarą wierszową, tematyką)” (Sokalska 2013: 77). Procesy prezentacji odczuć, emocji, przeżyć wewnętrznych postaci połączone z rozrywaniem linearnych struktur czasowych czy zatrzymaniem akcji zewnętrznej dzieła, obecne w arii, są zresztą cechą charakterystyczną nie tylko dla libretta operowego, ale wpisują się w krąg szerszej kategorii dramatów otwartych (Lisiecka 2012: 124), do których niewątpliwie zaliczyć należy formy niearystotelesowskie typu szekspirowskiego, calderonowskiego czy dramat romantyczny. Aria w operze, oprócz literacko-muzycznego unaocznienia świata duchowego postaci, pełni jednocześnie istotną funkcję metateatralną. Jak trafnie zauważa Bronisław Horowicz:

częste zastyganie uczuć w arie, jakby projekcje liryczne w kinematograficznym ruchu zwolnionym, sprawia, że mamy tu do czynienia raczej z analizą akcji niż z akcją samą. Ten aspekt „analityczny” opery podkreślony zostaje jeszcze bardziej przez ważny czynnik, jakim jest orkiestra. Jej udział stanowi równocześnie najistotniejszą i najgłębszą różnicę między operą a dramatem mówionym. Ten ostatni bowiem, rozgrywając się wyłącznie na scenie, stawia przed widzem jedynie zewnętrzną stronę zjawisk, pozostawiając jemu samemu zadanie odcyfrowania i odczucia ich istoty, podczas gdy w operze zadanie to przejmuje na siebie orkiestra. (Horowicz 1963: 74–75)

Orkiestra pod batutą dyrygenta — poprzez wykonanie warstwy muzycznej opery zapisanej w partyturze — staje się komentatorem akcji dramatycznej. Muzyka w dziele operowym może zatem pełnić dwojakie funkcje: metateatralną (przejmuje w ten sposób rolę epickiego narratora) bądź interpretacyjną (odpowiada wówczas za dekodowanie płaszczyzny emocjonalnej konstrukcji pojedynczych bohaterów lub relacji interpersonalnych pomiędzy postaciami dramatu).

Z drugiej strony libretto — istotny element opery — jako gatunek przynależy do rodzaju dramatycznego, którego kształt „określa brak nadrzędnego i zdystansowanego podmiotu mówiącego (za jego szczytkową formę uznać można niekiedy postaci prologu czy pozascenicznych komentatorów) i bezpośrednia prezentacja mowy i działań postaci” (Próchnicki 2003: 174). Włodzimierz Próchnicki doprecyzowuje jednocześnie swoje rozważania, twierdząc, że w dramacie forma konstruowania czasu i przestrzeni rozumianych jako elementy świata przedstawionego, a także przywoływania ich w strukturze dzieła, znacząco odbiega od sposobów przywoływania tych kategorii przez narratora i podmiot liryczny. „Wzajemny stosunek czasowo-przestrzenny scen, a w nowszym dramacie nawet całych aktów, ich równoczesność lub nierównoczesność, jest przekazywana jako zbiór następstw. (...) Brakuje epickiego »tymczasem«, brakuje bowiem medium, które by taką nadrzędną organizację narzucało” (Próchnicki, 2003: 175). Sposób kształtowania epickiego dystansu w operze przejmuje zatem muzyka, którą, idąc za rozpoznaniem Carla Dahlhausa, należałoby uznać za pełnoprawny element współtworzący — wspólny z literaturą — specyficzną formę dzieła dramatyczno-muzycznego, jaką jest libretto (Dahlhaus

1983: 25–32). Jednocześnie Katarzyna Lisiecka, parafrazując koncepcję niemieckiego muzykologa, zauważa, że podstawową cechą odróżniającą libretto od innych form dramatycznych jest kategoria „nieciągłego czasu” (*diskontinuierliche Zeit*) będąca przeciwieństwem „ciągłości czasowej” (*kontinuierliche Zeit*) charakterystycznej dla klasycznej, arystotelesowsko-hegłowskiej poetyki dramatu (Lisiecka 2012: 120). Badaczka, zainspirowana tezami Carla Dahlhausa oraz Alberta Giera, podkreśla:

diskontinuierliche Zeit (nieciągłość czasowa) rozpoznajemy w librecie na wielu poziomach. Wynika ona przede wszystkim z nierespektowania założeń charakterystycznych dla klasycznego dramatu wraz z występującą w nich klasycystyczną zasadą trzech jedności: czasu, miejsca i akcji, przedstawianiem wydarzeń w momencie finalnym zmierzającym do rozwiązania / katastrofy, z podkreśleniem jedności czasu dramatycznego i czasu scenicznego. Tego typu zasady niemal nigdy w dziele operowym nie obowiązywały. (Lisiecka 2012: 121)

Wynika stąd jasno, że libretto jako gatunek muzycznoliteracki, przynależny do rodzaju dramatycznego, już u swych początków zakłada obecność muzyki jako czynnika wprowadzającego epicki dystans, organizującego całość struktury temporalnej tekstu. Epicki walor libretta uobecnia się także — oprócz procesu dystancjalizacji czasowej — w warstwie treściowej dzieła, gdyż przechowuje ono i utrwała „w najróżniejszych wariantach epickie opowieści, z kontekstowo uwarunkowaną interpretacją, niejednokrotnie bez większej dbałości o dramatyczną jakość, za to w pełnym zanurzeniu w epickiej narracji, najściślej związanej z dystansem, prezentacją zdarzeń z różnych perspektyw, ze zmiennym poczuciem czasu i swobodnym traktowaniem norm tradycyjnej poetyki” (Lisiecka 2012: 127). Taki sposób ujęcia problematyki wzajemnych powiązań libretta z epiką obecny jest także w badaniach Klausa Günthera Justa — jednego z pierwszych literaturoznawców, który na gruncie niemieckojęzycznych badań zwrócił uwagę na znamienne współzależność libretta operowego oraz eseju:

Otóż libretto operowe jest obok eseju jedną z najmłodszych form literackich. Dzieła je jedynie dwie dekady: w 1580 roku ukazały się pierwsze dwa tomy *Esejów* Montaigne’a, a w 1600 roku we Florencji została wydana *Dafne* Rinucciniego. (...) oto esej, nowy gatunek literacki, w którym chodzi o eksperyment — lub jak to się dziś przyjęło ujmować — o permanentną innowację, oto libretto, inny nowy gatunek literacki pojmowany jako przejaw odrodzenia się pewnej czcigodnej tradycji, która jednak bardzo szybko utknęła w pozornie sterylnej konwencji. (Just 2014: 3)

Takie zestawienie libretta oraz eseju sytuowałoby wówczas operę jako kulturowy metatekst, wytwór refleksji na temat kultury, wyposażony w ów metapoziom już w momencie swoich narodzin na przełomie XVI i XVII wieku.

### **Interferencja czasowa: konstruktywna i destruktywna**

Przyglądając się sieci wzajemnych zależności pomiędzy dziedzinami sztuki konstytuującymi dzieło operowe, należałoby w pierwszej kolejności — być może czysto arbitralnie — wskazać na trzy podstawowe relacje. Pierwszą z nich jest związek libretta i muzyki, który wydaje się najsilniej obecny w całym utworze dramatyczno-muzycznym ze względu na powszechnie znaną podatność gatunków literackich na umuzycznienie, czego przykładem jest szereg form literacko-muzycznych, począwszy od madrygału i hymnu, poprzez

kantatę, oratorium oraz operę, na piosence poetyckiej kończąc. Kolejną operową parę stanowi sprzężenie pomiędzy muzyką a teatrem, tak silnie podkreślane przez krytyków operowych utopijnie poszukujących inscenizacji w tzw. zgodzie z muzyką, nieustannie pytających „czy reżyserzy w ogóle słyszą muzykę, która towarzyszy im podczas prób i która stanowić winna o istocie ich pracy w operowym teatrze? (Komorowska 2004: 30). Ostatnim, a jednocześnie najbardziej enigmatycznym i wywrotowym typem relacji w teatrze muzycznym, jest współzależność libretta (a także jego licznych kontekstów historycznych, społeczno-kulturowych, estetycznych, politycznych) oraz inscenizacji, którą najczęściej zauważyć można podczas współczesnych realizacji dzieł operowych z nurtu tzw. *Regietheater*, podkreślającego „teatralną stronę opery i wkład kreacyjny reżysera (...), [a także — przyp. D.S.] kontekstualizowanie dzieła, spowodowane zachwianiem wiary w kanoniczność interpretacji” (Bogucki 2012: 28).

W każdym z omawianych przypadków powiązania dwóch dziedzin sztuki (literatury z muzyką, muzyki z teatrem oraz literatury z teatrem) powodują nakładanie się na siebie struktur czasowych obecnych w poszczególnych warstwach dzieła operowego w procesie scenicznego „wydarzania się”. Niezwykle płodna może okazać się próba opisu tego zjawiska, odwołująca się do zasad... fizyki.

Interferencja to zjawisko fizyczne polegające na nakładaniu się spójnych fal z różnych źródeł, które prowadzi do powstania fali wypadkowej, a w konsekwencji wzmocnienia lub wygaszenia tychże fal. Frank S. Crawford na podstawie przeprowadzonych doświadczeń, wykorzystujących dwa drążki, które „dotykają powierzchni wody i wywołują spójne fale napięcia powierzchniowego na wodzie” (Crawford 1975: 438), tłumaczy, że „najprostszym przykładem interferencji jest przykład dwu identycznych źródeł punktowych znajdujących się w dwu różnych położeniach, przy czym każde z nich wysyła biegnące fale harmoniczne o tej samej częstotliwości w otwarty jednorodny ośrodek” (Crawford 1975: 438). Dokonuje jednocześnie rozróżnienia zjawiska interferencji na dwa podstawowe typy. Pierwszym z nich jest *interferencja konstruktywna*, polegająca na tym, że „przybyciu grzbietu lub doliny fali z jednego źródła towarzyszy zawsze równoczesne przybycie grzbietu lub doliny fali z drugiego źródła” (Crawford 1975: 439). Natomiast „w innych położeniach przybyciu grzbietu z jednego źródła towarzyszy przybycie doliny z drugiego — i wówczas mamy obszar *interferencji destruktywnej*” (Crawford 1975: 439).

Zestawiając zasadę interferencji fal z próbą analizy kategorii czasu w dziele operowym, należałoby ponownie przywołać koncepcję Alberta Giera, który charakteryzuje libretto operowe jako gatunek muzyczno-literacki. W ten sposób centrum zainteresowań badawczych wypełni dokładne przyjrzenie się tej nieszablonowej formie łączącej pierwiastki obu dziedzin sztuki, ale także sieci relacji pomiędzy librettem a nadbudowaną na jego podstawie warstwą muzyczną dzieła operowego. Interferencją czasową będzie zatem — *per analogiam* — zjawisko nakładania się dwóch struktur czasowych prowadzące do ich wzmocnienia lub wygaszenia. Wydaje się zasadne rozpatrzenie czterech podstawowych przypadków organizacji struktury czasowej, których obecność jest najczęściej dostrzegana w operze, a którym można dodatkowo, w mniejszym lub większym stopniu dokładności, przyporządkować formy muzyczne.

Zestawiając organizację struktury czasowej libretta oraz kompozycji, wypada posłużyć się dwoma wcześniej omówionymi porządkami czasu — linearno-temporalnym oraz cyrkularnym. W przypadku, gdy autor libretta wprowadza do struktury dialog toczący się pomiędzy bohaterami, posługuje się czasem o charakterze linearnym — następuje wówczas przyspieszenie akcji dramatycznej, a kolejne zdarzenia układają się w ustrukturyzowany porządek przyczynowo-skutkowy. W tak wykreowaną organizację czasoprzestrzenną kompozytor wprowadza język muzyczny, który rozwija się zgodnie z linearną koncepcją czasu, nie wprowadzając rozbudowanych cyrkularnych struktur czasowych. W ten sposób dochodzi do zjawiska konstruktywnej interferencji czasowej na obu płaszczyznach dzieła operowego — literackiej i muzycznej. Efektem tego procesu jest wzmocnienie linearnych struktur czasowych, a co za tym idzie napędzenie akcji dramatycznej. Typowym przykładem takiego zabiegu w operze jest recytatyw (w szczególnym zaś przypadku *recitativo secco*).

Podobna sytuacja ma miejsce podczas spotkania się dwóch struktur czasowych o charakterze cyrkularnym, pochodzących z libretta oraz partytury. W tym wypadku również dochodzi do zjawiska konstruktywnej interferencji czasowej, przy czym efekt jest zgoła odmienny. Następuje bowiem intensyfikacja cyrkularności, powodująca w konsekwencji zatrzymanie zewnętrznego upływu czasu. Na kartach wielu librett można odnaleźć fragmenty świadczące o zawieszeniu toku fabularnego akcji dramatycznej na rzecz lirycznej autorefleksji postaci, poprzez wprowadzenie przez librecistę szczególnego rodzaju zagęszczenia i nagromadzenie środków poetyckich (przede wszystkim licznych anafor i epifor) lub wprowadzenie jednego, ale obszernego środka stylistycznego, np. porównania homeryckiego, które wypełnia całą przestrzeń literacką arii. Najlepszym przykładem takiego zabiegu jest metastazański model arii-porównania<sup>1</sup> zastosowany m.in. przez Lorenza da Pontego w arii *Fiordiligi* *Come scoglio* z opery *Così fan tutte* Wolfganga Amadeusza Mozarta, w której „tak, jak niewzruszona skała opiera się wiatrom i burzom, tak wierna jest Fiordiligi w miłości” (Mianowski 2011: 28). Poprzez umuzycznienie tego fragmentu, kompozytor wprowadza w warstwie muzycznej opery cyrkularny porządek struktury czasowej, czego doskonałym przykładem jest właśnie aria *da capo*, której rozkwit w historii teatru muzycznego przynosi, jak wiadomo, epoka baroku.

Innym przykładem konstruktywnej interferencji czasowej w dziele operowym będzie pojęcie kontemplatywnego ansamblu (*kontemplative Ensemble*), wprowadzone do teorii opery przez Carla Dahlhausa w jego pracy *Vom Musikdrama zum Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte* (Dahlhaus 1983). Niemiecki muzykolog w rozdziale *O kontemplatywnym ansamblu* rozważa sieć wzajemnych relacji pomiędzy rozwojem akcji dramatycznej oraz warstwą muzyczną dzieła operowego. Ilustrując swoje rozważania kilkoma przykładami — m.in. kwartetem *Mir ist so wunderbar* z opery *Fidelio* Ludwiga van Beethovena oraz

<sup>1</sup> Jak odnotowuje Malgorzata Sokalska: „W operach dojrzałego baroku najczęściej spotykamy się z zabiegiem rozbudowanego porównania, bardzo często do zjawisk natury, mających stanowić analogię do stanu ducha śpiewającego bohatera. Taka budowa tekstu wydaje się jedną z najbardziej rozpowszechnionych konwencji, panujących aż do drugiej połowy XVIII wieku (by wspomnieć arie typu »qual«: *Qual dopo lampi e turbini* Vivaldiego, *Son qual nave ch'agitata* i *Qual guerriero in campo armato* R. Broschiego, D. Scarlattiego *Qual farfaletta amante*, Haendla *Qual nave smarrita* i *Qual farfaletta* czy *Qual da venti combatutta* Cherubiniego; lub też arie jeszcze dosłowniej porównujące, jak *Come il vano il mare irato* Vivaldiego, *Come rosa in su la spina*, *Come in ciel benigna stella* Haendla, *Come la luce e tremola* Porpory, *Come nave in mezzo all'one* w opracowaniach Porpory i Hassego)” (Sokalska 2013: 77–78).

kwintetem z opery *Śpiewacy Norymberscy* Richarda Wagnera, *Wach' oder träume ich so früh*, Dahlhaus definiuje kontemplatywny ansambl jako rodzaj sceny, w której „dochodzi do konfrontacji między czasem, w którym rozwija się forma muzyczna, a czasem, w którym przebiega akcja dramatyczna” (Stolarzewicz 2008: 3), czego efektem jest zawieszenie zewnętrznej akcji utworu oraz zamiana (pozornego) dialogu między bohaterami libretta na harmonicznie zespolone monologi wewnętrzne postaci w dziele operowym. Wzmocnienie cyrkularnej struktury czasu możliwe jest jednak jedynie w przypadku, gdy warstwa literacka ansamblu nie zawiera w sobie linearnych struktur czasowych, powodujących przyśpieszenie akcji dramatycznej. Kwestie bohaterów pozostają ukierunkowane wówczas na prezentację skontrastowanych ze sobą, emocjonalnych stanów wewnętrznych postaci, zaś czynnikiem integrującym owe wypowiedzi staje się muzyka.

Pozostają jeszcze zatem dwie możliwości — obie dotyczą destruktywnej interferencji czasowej. Pierwsza z nich prezentowana jest wówczas, gdy libretto skonstruowane zostało w oparciu o linearno-temporalną organizację struktur czasowych, zaś warstwa muzyczna dzieła operowego... nie istnieje. Przykładów takich rozwiązań w historii teatru muzycznego nie trzeba długo szukać — będą to dialogi mówione, które odnaleźć można w tak popularnych niegdyś gatunkach dramatyczno-muzycznych jak francuska *opéra comique*, niemiecki *singspiel* czy rozmaite odmiany wodewilu, a nawet niektóre formy melodramatyczne. Najczęściej w takich sytuacjach odbiorca ma do czynienia z linearną organizacją czasu — na próżno bowiem szukać w historii opery dzieł, które w partiach mówionych konstruowane byłyby w zgodzie z porządkiem cyrkularnym.

Dругa możliwość dotyczy sytuacji odwrotnej. Warstwa muzyczna dzieła oparta jest wówczas o dowolnie wybraną organizację czasu — linearno-temporalną lub cyrkularną. Muzyka zyskuje pełną autonomiczność tak w zakresie wzmocnienia, jak i wygaszania akcji scenicznej. Zdarzają się przecież w teatrze muzycznym partie czysto instrumentalne, czego koronnymi świadectwami są uwertury, prologi, wprowadzenia, ale także choćby formy muzyczne ułożone wewnątrz dzieła operowego pełniące funkcję ilustracyjną (muzyka imitująca sztorm, burzę itp.), niezwykle popularne w historii muzyki.

## Podsumowanie

Próba stworzenia uogólniającej, deskryptywnej charakterystyki czasowości w teatrze muzycznym zakłada podejście interdyscyplinarne, w którym sposób analizy i interpretacji obejmie swoim zasięgiem trzy aspekty dzieła operowego — dramat, muzykę oraz inscenizację. Próba taka jednocześnie może okazać się niemożliwa ze względu na mnogość, wielość odmian strukturalno-formalnych w obrębie rodziny gatunków operowych. Historycznie umotywowane tendencje i zmiany na płaszczyźnie choćby jednej z dziedzin sztuki kooperatywnie współtworzącej dzieło operowe pociągają za sobą, co oczywiste, zmiany na gruncie samej opery. Przekształcenia i mutacje libretta dyktowane są zazwyczaj modyfikacjami zachodzącymi na gruncie form dramatycznych w danym okresie czy epoce. I tak: opera barokowa prezentuje swój rodzaj libretta, w którym wyraźny podział na recytatywy i arie jest zasadą konstrukcyjną dla całego utworu, klasycyzm przyniesie operze formę dramatyczną z rozbudowanymi ansamblami i finalami, co najpełniej uwidoczni się we włoskich operach Wolfganga Amadeusza Mozarta. Inny typ libretta prezentuje wielka opera romantyczna, jeszcze inny dramaty wagnerowskie, werystyczne, symboliczne czy wreszcie libretta spod znaku XX-wiecznych -izmów: symbolizmu, impresjonizmu, ekspresjonizmu.

Mimo to libretto jako gatunek muzyczno-literacki można starać się opisać za pomocą szeregu cech dystynktywnych, wyróżniających tę osobliwą formę dramatyczną spośród innych tekstów dla teatru<sup>2</sup>, uwzględniając choćby jego niestabilną przynależność rodzajową, brak związków przyczynowo-skutkowych w odniesieniu do toku akcji scenicznej, a także liczne modyfikacje w obrębie organizacji czasowej, skutkujące nierzadko obecnością dwóch porządków linearno-temporalnego oraz cyrkularnego w każdej z trzech płaszczyzn dzieła operowego. Najciekawsze jednak wnioski dotyczące charakterystyki struktur czasowych w operze wysnuć można na podstawie rozwikłania skomplikowanych relacji poszczególnych dziedzin sztuki współkonstruujących dzieło operowe. Wykorzystując pojęcie — w moim przekonaniu — pojęcie interferencji czasowej (konstruktywnej lub destruktywnej), można choćby w niewielkim stopniu zniwelować poczucie obcości, osobliwości, dziwności dzieła operowego, ale także upewnić się w przekonaniu o wyjątkowości i zagadkowości teatru muzycznego, bo przecież „uznanie, że czas i przestrzeń muszą wyglądać tak samo w otoczeniu wszystkich istot organicznych, byłoby przypuszczeniem naiwnym i bezpodstawnym” (Cassirer 1971: 108).

---

## Bibliografia

- Abramowska Janina (2003), *Literatura — dramat — teatr* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1: *Dramat*, wybór i oprac. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Appia Adolphe (1974), *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, przeł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, wstęp J. Kosiński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Bielawski Ludwik (2015), *Czas w muzyce i kulturze*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Bogucki Marcin (2012), *Teatr operony Petera Sellarsa. Inscenizacje Händla i Mozarta z lat 80. XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Borchmeyer Dieter (1996), *Libretto* [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. L. Finscher, bd. 5, Bärenreiter — Metzler Verlag, Kassel.
- Borkowska-Rychlewska Alina (2015), *Teatr postdramatyczny — recykling form — intertekstualność. Libretto w operze XX i XXI wieku (uwagi wstępne)* [w:] red. A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.

---

<sup>2</sup> „Tekstami dla teatru” określam wszelkie teksty literackie przeznaczone do realizacji scenicznej, niezależnie od ich niejednorodnej przynależności gatunkowej (np. scenariusz, dramat, libretto, partytura teatralna). Termin został zapożyczony z tytułu antologii polskiego dramatu współczesnego pod redakcją Joanny Krakowskiej *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia* (Krakowska 2015).

- Cassirer Ernst (1971), *Ludzki świat czasu i przestrzeni* [w:] tegoż, *Eseje o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa.
- Crawford Frank Stevens (1975), *Fale*, przeł. S. Dymus, W. Rączkowska, PWN, Warszawa.
- Dahlhaus Carl (1983), *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zu neueren Operngeschichte*, E. Katzbichler Verlag, München–Salzburg.
- Dahlhaus Carl (2007), *Tradycja i reforma w operze* [w:] tegoż, *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- (2015), *Tradycyjna dramaturgia we współczesnej operze*, przeł. A. Kochanowska, „Images. International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” vol. XVI, no. 25, Supplement: *Niemieckie studia nad muzyką i dramatem. Antologia przekładów na polski*, wybór, oprac. i posł. A. Igielska, K. Lisiecka, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Dolar Mladen (2008) *Jeśli muzyka jest miłości strawą* [w:] Žižek S., Dolar M., *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królik, Sic!, Warszawa.
- Georgiades Thrasylobulos (2015), *Teatr muzyczny. Przemówienie wygłoszone 5 grudnia 1964 roku na otwartym posiedzeniu Bawarskiej Akademii Nauk w Monachium*, przeł. A. Igielska, „Images. International Journal of European Film, Performin Arts and Audiovisual Communication” vol. XVI, no. 25, Supplement: *Niemieckie studia nad muzyką i dramatem. Antologia przekładów na polski*, wybór, oprac. i posł. A. Igielska, K. Lisiecka, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Gier Albert (1998), *Perspektiven der Librettoforschung. Die Gattung Libretto und ihre Theorie*, <https://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/year/2005/docId/7> [dostęp: 30.01.2018].
- (2000), *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Frankfurt am Main – Leipzig.
- Horowicz Bronisław (1963), *Teatr operowy. Historia opery — realizacje sceniczne — perspektywy*, PIW, Warszawa.
- Just Klaus Günther (2014), *Libretto operowe jako problem literacki*, przeł. M. Franaszek, K. Lisiecka, <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf> [dostęp: 13.02.2014].
- Kivy Peter (2015), *Opera jako utwór muzyczny* [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, przeł. M. Bogucki, H. Winiszewska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Komorowska (2004), *Głuchy w operze, czyli o reżyserii*, „Ruch Muzyczny”, nr 11.
- Kozłowski Krzysztof (1998), *O libretcie, przemianach w jego rozumieniu i jedności dramatu muzycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka V (XXV).
- (2008), *Między sceną a dziełem. O reformującej roli dramatów muzycznych Richarda Wagnera*, „Prze-strzenie Teorii”, nr 10.
- Krakowska Joanna (2015), *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Lessing Gotthold Ephraim (2012), *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Symon-Dębicki, oprac. M. Mencfel, Universitas, Kraków.
- Limon Jerzy (2002), *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- (2011), *Brzmienia czasu. O aktorstwie i mowie scenicznej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.



- Lisiecka Katarzyna (2012), *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego* [w:] *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- McTaggart Joseph (1908), *The Unreality of Time*, „Mind”, nr 4.
- Mianowski Jarosław (2004), *Afekt w operach Mozarta i Rossini*, Poznań.
- (2011), *Krzywe lustro opery*, red. R.D. Golianek, Mado, Toruń.
- Misiewicz Janusz (2003), *Istota dramatu* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1: *Dramat*, wybór i oprac. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- (2011), *Ciało czasu. Esej o teatrze*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Nowicka Elżbieta (2012), *Zapisać w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Paczkowski Przemysław (2008), *Klasyczna filozofia grecka wobec problemu czasu i przemijania* [w:] red. A. Bobko, M. Kozak, *Czas, przemijanie, wieczność*, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków.
- Próchnicki Włodzimierz (2003), *Czas, przestrzeń, literatura: ustalenia i uściślenia* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1: *Dramat*, wybór i oprac. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Ratajczakowa Dobrochna (2006), *Początek, czyli nie tylko o kwestii czasu* [w:] idem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, wybór i oprac. B. Koncewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Schiller Leon (1951), *O treść oper ludowych*, „Muzyka”, nr 9.
- Smith Patrick John (1970), *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, Victor Gollancz Ltd, London.
- Sokalska Małgorzata (2013), *Aria — między liryką a epiką* [w:] red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, „*Natchnienia poety i muzyka żenić się ze sobą powinny...*” *Studia i szkice o libretcie*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Stańczyk Antoni (2013), *Filozoficzne inspiracje rozumienia czasu muzycznego*, Musica Iagellonica, Kraków.
- Stolarzewicz Maria (2008), *Teoria opery według Dahlhaus*. *Wybrane aspekty*, [http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/stolarzewicz\\_muzykalia\\_2.pdf](http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/stolarzewicz_muzykalia_2.pdf) [dostęp: 10.01.2018].
- Tkaczyk Marcin (2009), *Logika czasu empirycznego*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Truschner Peter (2010), *Seks i libretto. Co uprawiają kompozytorzy z pisarzami?*, przeł. S. Milkowska, „Tekstualia”, nr 3.
- Walczak Jakub (2014), *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne — zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” nr 22.
- Wolicki Krzysztof (2003) *Literatura, dramat, teatr* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1: *Dramat*, wybór i oprac. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.