



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: O cytacie muzycznym w teatrze

Author: Magdalena Figzał-Janikowska

Citation style: Figzał-Janikowska Magdalena. (2019). O cytacie muzycznym w teatrze. W: M. Figzał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęsna, E. Wąchocka (red.), "Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru" (S. 291-302). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

O cytacie muzycznym w teatrze

W swoim artykule zagadnienie narracji we współczesnym teatrze chciałabym odnieść do sfery audialnej, wychodzę bowiem z założenia, że muzyka jako element przedstawienia jest w stanie w znaczący sposób współtworzyć teatralną wypowiedź, nadając jej określony kierunek bądź ujawniając jej dodatkowe sensory. Współczesny teatr dramatyczny właściwie nie funkcjonuje już bez muzyki – jest ona stałym i nieodzownym elementem większości inscenizacji. Obecność kompozytora w teatrze zdaje się nie tylko uprawomocnić pozycję muzyki, lecz także poszerzać zakres pełnionych przez nią funkcji.

Ze względu na pochodzenie utworów muzycznych pojawiających się w teatrze wyróżnić możemy kompozycje powstałe na potrzeby konkretnego spektaklu oraz utwory zapożyczone, istniejące wcześniej i wykorzystane w przedstawieniu na prawie cytatu. Należy przy tym zwrócić uwagę na sytuację szczególną, kiedy nowa kompozycja teatralna cytuje istniejący już wcześniej utwór muzyczny, stanowi jego remix bądź też zmienioną stylistycznie, nową aranżację.

Warstwa dźwiękowa współczesnych przedstawień jest na tyle różnorodna, że bardzo często muzyka komponowana figuruje tuż obok utworów zapożyczonych – w ramach jednego spektaklu, a nawet sceny. Nie ulega wątpliwości, że zarówno kompozycje pierwszego, jak i drugiego typu mogą stać się źródłem pewnych znaczeń albo też w określony sposób wpływać na percepcję przedstawienia. Mogą ponadto dyktować rytm inscenizacji, wyznaczać ruchy i działania aktorów oraz kształtować relacje przestrzenne w obrębie sceny i widowni. Niemniej jednak ze względu na swą proveniencję to właśnie utwór stanowiący muzyczny cytat obciążony zostaje silniejszym ładunkiem semantycznym, wykraczającym daleko poza

rzeczywistość sceniczną. Idąc tym tropem, należałoby stwierdzić, że także funkcje narracyjne takiego utworu zyskują szerszy wymiar: będą bowiem uwzględniać wcześniejsze konteksty, które zostały utworowi przypisane.

W dalszej części tekstu chciałabym przedstawić trzy modele funkcjonowania cytatu muzycznego w spektaklach dramatycznych, przekładające się na jego możliwości w zakresie budowania narracji scenicznej. Będą to propozycje wywiedzione z analizy warstwy muzycznej wybranych przedstawień trzech polskich reżyserów. Modele te nie pretendują do miana jedynych i obligatoryjnych wzorców, jednakże wskazują istotne i zauważalne tendencje w zakresie posługiwania się kompozycją zapożyczoną w spektaklu teatralnym. Zarysowane modele traktować należy zatem jako „konstrukty otwarte” – dające się poszerzać i modyfikować w zależności od obranej perspektywy. Mogą również funkcjonować w zestawieniu – łączyć się z sobą i wzajemnie uzupełniać.

Model 1

Cytat muzyczny jako element fikcji literackiej i/lub teatralnej: spektakle Krystiana Lupy

W kategorii tej mieścić się będą cytaty muzyczne, których obecność w spektaklu jest fabularnie motywowana – wynika z treści przedstawianego tekstu literackiego bądź też scenariusza autorskiego. Będą to zatem utwory, których pojawienie się w spektaklu nie zaburza w żaden sposób fabularnej ciągłości przedstawienia, a wręcz przeciwnie – staje się jej wynikiem. Jak zauważa Grzegorz Niziołek, „muzyka w przedstawieniach [Krystiana – M.F.J.] Lupy – to nie tylko jeden ze środków teatralnej ekspresji, ale również temat i problem”¹. Bohaterowie wystawianych przez reżysera utworów nader często w sposób szczególnie intensywny przeżywają muzyczne uniesienia, jak również dyskutują o samej istocie muzyki. Rozważania na jej temat pojawiają się w między innymi w *Maltem* Rainera Marii Rilkego, *Człowieku bez właściwości* Roberta Musila, czy wreszcie w *Rodzeństwie* i *Wycince* Thomasa Bernharda. Dyskutują o muzyce także bohaterowie bardziej eksperymentalnych

¹ G. NIZIOŁEK: *Sobowtór i utopia: Teatr Krystiana Lupy*. Kraków 1997, s. 89.

i w dużej mierze improwizowanych przedstawień reżysera, takich jak *Factory 2*, *Poczekalnia.0* czy *Miasto snu*. Co ważne, nawet w spektaklach, które nie dotyczą w sposób bezpośredni spraw związanych z muzyką, jej pojawianie się jest zwykle ściśle powiązane z akcją – z emocjonalnym stanem bohaterów bądź określoną sytuacją dramatyczną. Jak zauważa Tadeusz Kornaś, „jest to przestrzeń dźwięków całkowicie zintegrowana z tym, co robią aktorzy”, która czasem tak silnie „zlewa się z tokiem działań, że widzowie przestają ją dostrzegać”².

Cytaty muzyczne odgrywają bardzo istotną rolę w spektaklach Krystiana Lupy, stanowią integralną część narracji prowadzonej przez reżysera. Ich pojawienie się jest czasem dyktowane treścią wystawianego utworu, jak w przypadku prozy Bernharda czy Musila, innym razem stanowi wynik poszukiwania odpowiedniej ilustracji muzycznej dla przedstawianych sytuacji, konfliktów, namiętności i wewnętrznych przeżyć bohaterów. We wczesnych inscenizacjach reżysera zapożyczone kompozycje to przede wszystkim muzyka klasyczna – utwory Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Franza Josepha Haydna, Ludwika van Beethovena, Johannesa Brahmsa, czy wreszcie Gustava Mahlera. Ten dość wyraźnie zakreślony krąg muzycznych inspiracji uzupełniają czasem utwory popularne, jak *Bésame mucho* w *Mistrzu i Małgorzacie* czy *Szał niebieskich ciał* zespołu Maanam w *Bezimiennym dziele*. Z kolei w *Szkicach* z „Człowieka bez właściwości” muzyka Mahlera i Schuberta skonstrastowana została z rytmicznym utworem zespołu Dead Can Dance, kojarzonym z nurtem *world music*.

Właściwe rozpoznanie cytatu muzycznego umożliwia widzowi nie tylko pełniejsze uczestnictwo w złożonym, utkany z wielorakich tworzyw dziele scenicznym, lecz także pomaga w procesie rozszyfrowywania znaczeń i sensów wybranych scen. W spektaklu *Kalkwerk* szczególne znaczenie zyskuje na przykład *Symfonia Haffnerowska* Mozarta – jedyny fabularnie motywowany utwór tej inscenizacji. *Symfonia* pojawia się w jednej z końcowych scen przedstawienia, zatytułowanej *Święto* – Konradowa wyczerpana udziałem w słuchowych eksperymentach męża odmawia dalszej współpracy, chce włożyć odświętną suknię i usłyszeć ulubioną symfonię. Konrad, choć nie kryje swej irytacji i niezadowolenia, posłuszenie wykonuje polecenia żony. Utwór Mozarta oddziałuje na małżonków w skrajnie odmienny sposób – w Konradowej budzi wspomnienia

² T. KORNAŚ: *Tygiel*. „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19, s. 216.

z przeszłości, w Konradzie zaś „wywołuje erupcję żywotności, wprowadza [go – M.F.J.] w taneczny, groteskowy trans”³. Reakcja Konrada uwypukla po raz kolejny jego alienację – brak emocjonalnego stosunku do żony i wspólnej przeszłości oraz całkowite zobojętnienie wobec rzeczywistości, która go otacza.

Znaczenie *Symfonii Haffnerowskiej* w *Kalkwerk* przyrównać można do roli, jaką w *Rodzeństwie* pełni marsz żałobny z *Eroiki* Beethovena, pojawiający się w finałowej scenie spektaklu. Dla Ludwika, bohatera spektaklu, *Eroica* jest poniekąd tym, czym dla Konradowej symfonia Mozarta – przynosi ukojenie, pozwala zapomnieć o niedoli i choć na chwilę uwolnić się od upiornej rzeczywistości. Zanim przy dźwiękach *Marcia Funebre* Ludwik podejmie ostatnią próbę zmanifestowania swego buntu wobec egzystencjalnej pustki i jałowości (scena odwracania rodzinnych portretów), w rozmowach z siostrami wyrazi swój stosunek zarówno do utworu Beethovena, jak i do muzyki w ogóle. „Muzyka tak, malarstwo nie”⁴ – zdanie wypowiedziane przez Ludwika ściśle korespondować będzie z wcześniejszą wypowiedzią Dene, jego starszej siostry („Często ratunkiem jest muzyka”⁵).

W *Marzycielach* Roberta Musila wprowadza Lupa muzykę trzeciego z wielkich klasyków wiedeńskich – fragmenty koncertu wiolonczelowego Haydna stają się swoistym lejtmotywym, a zarazem kontrapunktem dla skomplikowanej i toksycznej relacji między bohaterami. W tym spektaklu pojawia się również utwór Mahlera z cyklu *Pieśni wędrowca*. Jak zauważa Grzegorz Niziołek, „każdy z bohaterów w »pieśni wędrowca« odnajdywał metaforę własnego losu i wysublimowany wyraz aktualnego stanu duchowego”⁶.

Począwszy od premiery spektaklu *Factory 2*, która odbyła się w 2008 roku na scenie Narodowego Starego Teatru w Krakowie, Lupa wprowadza do swoich przedstawień nowe tematy, zmienia także kierunek artystycznych poszukiwań. Wielką literaturę coraz częściej zastępuje eksperymentalnymi inscenizacjami opartymi na własnych scenariuszach. Jak można się domyślić, zmienia się również stosunek reżysera do muzyki, która mimo iż wciąż pozostaje niezmiernie ważnym

³ G. NIZIOŁEK: *Sobowtór i utopia...*, s. 89.

⁴ T. BERNHARD: *Rodzeństwo*. Reż. K. LUPA. Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej. Premiera: 19.10.1996.

⁵ Ibidem.

⁶ G. NIZIOŁEK: *Sobowtór i utopia...*, s. 90.

elementem przedstawienia, zaczyna pojawiać się w nowych odsłonach i spełniać inne funkcje. W *Factory 2*, zbiorowej fantazji inspirowanej życiem i twórczością Andy'ego Warhola, Lupa całkowicie rezygnuje z autonomicznych kompozycji pisanych na potrzeby inscenizacji. Muzyka, którą wykorzystuje w swym spektaklu, to zaledwie kilka cytatów oraz wydobywane bezpośrednio na scenie dźwięki didgeridoo, przy których swój ekstatyczny taniec wykonuje tybetański tancerz. Dwa najważniejsze utwory tego spektaklu to: *Sweet Surrender* Tima Buckleya oraz *Wild is the Wind* Davida Bowie. To przy pierwszym z nich swój dramatyczny taniec wykonuje Edie Sedgwick (Sandra Korzeniak), a Freddie Herko (Bogdan Brzyski) odgrywa scenę zazdrości. Reakcja Warhola (Piotr Skiba) na pierwsze takty piosenki jest raczej obojętna, za to utwór szybko wzbudza żywe zainteresowanie pozostałych postaci. Najpierw synkopowany rytm i charakterystyczny gitarowy motyw, a następnie niski i głęboki głos wokalisty „porywają” kolejnych bohaterów. Nie bez znaczenia są tu także słowa utworu: „You hurt me. Then I hurt you again...”.

Model 2

Cytat muzyczny jako kontrapunkt: spektakle Krzysztofa Warlikowskiego

W spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego cytaty muzyczne nie stanowią już elementu tak silnie zespolonego z akcją czy fabułą jak w przedstawieniach Krystiana Lupy, wręcz przeciwnie – ujawniają szereg pięknięć, niedopowiedzeń i dwuznaczności i w ten sposób zabezpieczają inscenizację przed jej podporządkowaniem jednej, nadrzędnej linii interpretacyjnej. Przybierają często formę kontrapunktu w stosunku do przedstawianej fikcji teatralnej, wyzwalając sensy zgoła odmienne od tych wynikających z działań aktorów. Jako przykład posłużyć może ostatni song wykorzystany w *Burzy*. Jest nim utwór *What a Wonderful World* Louisa Armstronga wykonany przez Stanisławę Celińską. Piosenka poprzedza finałową scenę spektaklu, w której dojsć ma do „pojednania” między Prosperem a jego bratem i towarzyszami króla Neapolu. Słowa piosenki, szczególnie zaś trzecia jej zwrotka:

The colours of the rainbow, so pretty in the sky
 Are also on the faces of people going by
 I see friends shakin' hands, sayin' „how do you do?”
 They're really saying „I love you”

– stanowią ironiczny komentarz do sytuacji, w której przy nakrytym białym obrusem stole mają zasiąść dwie przeciwne strony: ofiara i jej dawni oprawcy. Wykonująca utwór aktorka nie jest już Trinkulo z poprzednich scen – zamienia się w śpiewającą diwę. Włączenie piosenki o pięknie świata i miłujących się ludziach w surową i mroczną finałową scenę spektaklu stanowi zabieg służący podkreśleniu fałszu kryjącego się pod spektakularnym gestem pojednania.

W opartym na dramacie Hanocha Levina *Krumie* Warlikowski idzie o krok dalej. Wokalny lejtmotyw spektaklu – odtwarzana wielokrotnie pieśń *Encadenados* (*Połączeni*), którą w nagraniu wykorzystanym przez reżysera wykonuje chilijski śpiewak Lucho Gatica – staje się ostatecznie puentą całego przedstawienia. W finałowej scenie utwór jest śpiewany przez jednego z bohaterów dramatu – przebranego za kobietę Taktyka (Marek Kalita). Melodramatyczna pieśń o miłości wykonywana równoległe z płaczem leżącego Kruma (Jacek Poniedziałek), który właśnie dowiedział się o śmierci matki, zyskuje w tej scenie znacznie szerszy kontekst niż ten mówiący jedynie o relacjach damsko-męskich. Słowa ostatniej zwrotki stanowią gorzki komentarz do melancholijnego świata niespełnionych nadziei, niezabliźnionych ran, lęków i odwiecznych tęsknot za lepszym „życiem gdzie indziej”. Nie bez przyczyny ostatni monolog Kruma (w dramacie Levina wypowiedziany tuż po śmierci matki bohatera) przenosi reżyser do prologu, czym pozbawia swój spektakl wyraźnej kadencji. Finałowa pieśń Taktyka ma ją zastąpić, a jednocześnie stanowić ucieczkę przed uproszczonym i jednoznacznym rozwiązaniem akcji dramatycznej. Śpiewany *a cappella* utwór *Encadenados* funkcjonuje tu zatem jako coda – jednakże coda pełna tajemnicy i niedopowiedzeń, nie tyle wieńcząca, ile zawieszająca akcję sceniczną.

Ironicznym komentarzem kontrapunktującym przedstawiany wątek fabularny jest również tango *To ostatnia niedziela*, które pojawia się w pierwszej scenie (*A*)*polloni*. Utwór wykonuje aktorka Renate Jett, której towarzyszy rockowy band. Jej obecność na scenie nie jest motywowana fabularną fikcją – ani wokalistka, ani towarzyszący jej muzycy nie należą do świata przedstawionego. Już pierwszy

utwór zapowiada rolę songów w tym przedstawieniu – w wyraźny sposób dystansują one widza do akcji, ujmując w nawias przedstawianą historię. Utwór *To ostatnia niedziela* w węższym kontekście czytać należy w zestawieniu z pierwszą opowieścią spektaklu – historią Ifigenii, która poświęca życie dla dobra kraju i zwycięstwa Agamemnona. W kontekście szerszym „tango samobójców”, jak określany bywa przedwojenny szlagier, wykonany w spektaklu z celowym i przerysowanym sentymentalizmem – stawia pod znakiem zapytania słuszność decyzji wszystkich trzech protagonistek spektaklu.

Model 3

Cytat muzyczny jako metafora/emblemata świata przedstawionego: spektakle Jana Klaty

W przedstawieniach Jana Klaty muzyka często przyjmuje rolę czynnika dominującego – spajającego i organizującego pozostałe elementy teatralnej konstrukcji. Choć w swoich ostatnich spektaklach reżyser coraz częściej korzysta z pomocy kompozytorów czy muzyków, to jednak o dźwiękowym obliczu teatru Klaty przez długi czas decydowały jedynie samodzielnie dobierane przez reżysera utwory muzyczne, w oryginalnych bądź zremiksowanych wersjach. Wypełniona muzycznymi cytatami warstwa dźwiękowa jest w tych spektaklach samodzielnym nośnikiem sensu, narzucającym bądź dookreślającym interpretację świata przedstawionego. Nieobecność muzyki komponowanej jest efektem obranej metody pracy nad spektaklem, która – jak przyznaje reżyser – bardzo często rozpoczyna się od „muzycznego” myślenia o pewnych scenach i poszukiwania odpowiadających im istniejących już, gotowych kompozycji: „Zaczynając pracę, znam już muzykę, może nie całą, ale tę w najważniejszych scenach, i do tego domyślam resztę spektaklu”⁷.

Utwory do swych przedstawień dobiera Kłata według rozmaitych kluczy – czasem znaczenie ma jedynie tradycja, do jakiej odwołuje się wybrane nagranie, lub gatunek muzyczny, innym razem sygnałem informacyjnym dla widza jest tekst

⁷ *Druga strona singla*. Z J. Klatą rozmowę przeprowadziła A.R. Burzyńska. „Didaskalia” 2010, nr 97–98, s. 9.

piosenki bądź też fakty związane z okolicznościami jej powstania. Nierzadko interpretację pewnych utworów muzycznych pojawiających się w inscenizacjach Klaty ułatwia znajomość biografii twórców piosenek. Taki kontekst staje się istotny w przypadku spektaklu *Transfer!*, w którym reżyser wykorzystuje muzykę zmarłego samobójczą śmiercią Iana Curtisa, lidera zespołu Joy Division. Niezależnie od tego, który element cytatu muzycznego przybiera funkcję „znaczącą”, za każdym razem silnie podkreślona zostaje jego zbieżność z teatralną fikcją. Sposób zestawiania sytuacji dramatycznych z określonym rodzajem muzyki bardzo często opiera się tu na zamierzonej dosłowności, co prowadzi do znaczeniowej redundancji. Za przykład posłużyć mogą utwory składające się na warstwę dźwiękową *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej (*Etiuda rewolucyjna* Fryderyka Chopina, *Revolution 9* Beatlesów czy *Talkin' Bout a Revolution* Tracy Chapman) lub *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta (*Money, Money, Money* Abby, *Man Who Sold The World* Davida Bowiego czy *This is a Man's Man's Man's World* w wykonaniu The Residents). Nie wszystkie związki muzyki z rzeczywistością przedstawioną okazują się jednak tak oczywiste – w wielu spektaklach właściwe odczytanie cytatu czy też aluzji, jakiej jest on źródłem, staje się możliwe dopiero po uprzednim poznaniu kontekstu (kulturowego, społecznego bądź politycznego) związanego z danym utworem.

Warstwa akustyczna w przedstawieniach Jana Klaty stanowi kolaż rozmaitych gatunków, konwencji i stylów muzycznych – począwszy od jednogłosowych pieśni religijnych i patriotycznych, przez muzykę klasyczną, aż po największe przeboje rocka czy popu. Mimo dużej rozpiętości formalnej, brzmieniowej i gatunkowej wybierane przez reżysera utwory układają się w rodzaj muzycznego kanonu, w którym wskazać można wiele stałych, powracających wciąż motywów. Jednym z nich jest eksponowanie muzyki rockowej, w tym bardzo często twórczości konkretnych wykonawców (Joy Division, David Bowie, Iggy Pop, Nirvana), innym zaś wykorzystywanie popkulturowych klisz w sposobie prezentacji określonych utworów (wykonanie piosenki *Feel* Robbiego Williamsa w *Orestei*, *In the Air Tonight* Phila Collinsa w *Ziemi obiecanej* czy wreszcie *Dumki na dwa serca* Edyty Górniak i Mieczysława Szczecińskiego w *Trylogii*).

Zakres konotacji, jakie niosą z sobą określone kompozycje, reżyser nieustannie poszerza za pomocą licznych zabiegów modyfikujących i zniekształcających

pierwotny materiał muzyczny. Trawestacje te dokonywane są na poziomie warstwy zarówno brzmieniowej, jak i wykonawczej. Wykorzystywane na szeroką skalę covery, remiksy, sample i mash-upy (połączenie dwóch lub więcej utworów w jednej kompozycji muzycznej) wzbogacają referencyjny potencjał cytowanych utworów – czasem potęgują, innym razem zaś całkowicie zmieniają ich pierwotne znaczenia. W *Trylogii* wymowa tragicznego utworu miłosnego *Love Will Tear Us Apart* (zespołu Joy Division) przypisanego postaci Bohuna (Zbigniew W. Kaleta) wzmocniona zostaje wykorzystaniem coveru tej piosenki w wykonaniu tuwińskiej grupy Yat-Kha, posługującej się techniką śpiewu alikwotowego w bardzo niskim rejestrze. Podobny efekt przynosi w finale *Ziemi obiecanej* zremiksowana i pokawałkowana piosenka *I Will Always Love You* Whitney Houston – utworem tym Lucy Zucker żegna się z ukochanym. Rozpadająca się, przesterowana wersja utworu odzwierciedla graniczącą z obłędem rozpacz porzuconej kobiety – rozpacz, której w takim samym stopniu nie oddałby oryginał. Muzyczne trawestacje nierzadko stają się również źródłem odwrotnych w stosunku do pierwotnych znaczeń – nowy sens zyskuje na przykład *Marsylianka w Sprawie Dantona*, wykonana przez jakobinów przy użyciu pił mechanicznych, czy też mash-up łączący dwie wersje utworu *Heroes* (oryginalne wykonanie Davida Bowiego oraz symfoniczną aranżację utworu, której autorem jest Philip Glass) w scenie ilustrującej męki zdemaskowanego Klaudiusza.

W swych inscenizacjach Klata bardzo szeroko wykorzystuje semiologiczną funkcję muzyki, wypełniając teatralną rzeczywistość szeregiem powiązanych z nią muzycznych cytatów. Zestawianie poszczególnych scen przedstawienia z konkretnymi kompozycjami odbywa się często intuicyjnie: „Najpierw mam jeden czy dwa punkty zaczepienia: nie wiem, jaka będzie cała muzyka, ale znam już gatunek muzyczny, albo wiem, z czym będą kojarzone dźwiękowo ważne sceny, a później już na automatycznym pilocie przeszukuje się płytotekę albo szuka nowych rzeczy, chodzi po sklepach i tak dalej”⁸.

Rolę zwornika pełnić może charakter utworu (struktura melodyczna lub rytmiczna), okoliczności jego powstania (moment historyczny, kontekst społeczny bądź polityczny), *image* bądź biografia artysty, a także teledysk lub okładka płyty. W przypadku utworów wokalnych (stanowiących znaczącą większość wykorzy-

⁸ Ibidem, s. 7.

stywanych przez Klatę kompozycji) elementem spajającym świat przedstawiony z cytatem muzycznym jest przede wszystkim treść piosenki.

Omówione funkcje cytatu muzycznego nie wyczerpują z pewnością katalogu wszystkich jego możliwości względem świata scenicznego. Przedstawione modele pozwalają jednak stwierdzić, że konsekwencją zastosowania cytatu muzycznego w teatrze jest zawsze wypracowanie nowej linii porozumienia między sceną a widownią – alternatywnego modelu komunikacji teatralnej, opartej na strukturach muzycznych. Prowadzony na tym poziomie dialog z widzem może stać się źródłem dodatkowych kontekstów interpretacyjnych, oczywiście pod warunkiem właściwego rozpoznania i umiejscowienia cytatu muzycznego w scenicznej rzeczywistości – proces ten jednak nie zawsze jest łatwy i w takim samym stopniu dostępny wszystkim odbiorcom przedstawienia. Nawet jeśli cytat zostanie rozpoznany przez widza, to jego wiedza na temat utworu może nie obejmować kontekstów, które zadecydowały o wykorzystaniu go w spektaklu. Proces dekodowania znaczeń muzycznych może zatem odbywać się albo na jednym, albo na dwóch poziomach. Pierwszy wiąże się z samym utworem i szeregiem przypisanych mu konotacji (także tych wykraczających poza sferę muzyczną) – dostępny jest zatem tej grupie widzów, która potrafi rozpoznać cytat muzyczny bądź też osadzić go w określonym kontekście kulturowo-społecznym. Poziom drugi obejmuje relację między utworem a rzeczywistością przedstawioną – aby określić stopień i charakter referencji, widz może wykorzystać znajomość pozamuzycznych konotacji związanych z określoną kompozycją bądź też (w przypadku nierozpoznania cytatu) ograniczyć się do informacji danych w trakcie jej odtwarzania – wartości czysto brzmieniowych, tekstu, sposobu wykonania – i na tej podstawie określić związek muzyki z teatralną fikcją.

Bibliografia

- BERNHARD T.: *Rodzeństwo*. Reż. K. LUPA. Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej. Premiera: 19.10.1996.
- Druga strona singla*. Z J. Klatą rozmowę przeprowadziła A.R. Burzyńska. „Didaskalia” 2010, nr 97–98.
- KORNAŚ T.: *Tygiel*. „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19.
- NIZIOŁEK G.: *Sobowtór i utopia: Teatr Krystiana Lupa*. Kraków 1997.

Magdalena Figzał-Janikowska

On Musical Quotation in Theatre

Summary: The author of the article considers the question of narration in the context of the aural sphere of the performance. She makes theatrical music the subject of the analysis, which as one of the essential elements of the spectacle is capable of a significant contribution to the theatrical expression and able to give it a certain direction or reveal its additional meanings. Taking into consideration the origin of the musical pieces which appear in theatre, we can distinguish compositions created for the purpose of a particular spectacle and borrowed works, which had existed before and were used in a performance as quotations. Due to its provenance, it is the quoted musical piece which is endowed with the strongest semantic charge, far exceeding the reality of the stage.

The main purpose of the article is to present three models of functioning of musical quotation in dramatic theatre, which translate into its capabilities in building stage narratives. These are examples derived from the analysis of the musical layer of selected performances of three Polish directors: Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski and Jan Klata. Although they relate to different aspects of functioning of the musical quote in theatre, it may be noticed that the consequence of their employment is always an establishing of a new plateau of understanding between the scene and the audience – an alternative model of theatrical communication, based of musical structures.

Keywords: stage music, musical quotation, Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Jan Klata

Magdalena Figzał-Janikowska

Zu Musikzitate im Theater

Zusammenfassung: In ihrem Beitrag erörtert die Verfasserin das Problem der Narration im Bereich der audiovisuellen Ebene der Theateraufführung. Zum Forschungsgegenstand macht sie Bühnenmusik, als eins der unabdingbaren Elementen des Schauspiels, das imstande ist, an der Theatervorstellung teilzuhaben, ihr eine bestimmte Richtung zu geben oder deren andere Bedeutungsgehalte zu entdecken. In Bezug auf den Ursprung der auf der Theaterbühne erscheinenden Musikwerke wären zu unterscheiden: die für ein konkretes Schauspiel geschaffenen und die früher entstandenen und hier als Zitate entlehnten Musikstücke. In Anbetracht ihrer Provenienz ist eine Musikzitate mit stärkerer semantischer Aufladung belastet, die weit über die Bühnenwirklichkeit hinausgeht.

Das Hauptziel des Beitrags ist, dreierlei Anwendungsmodelle der Musikzitate im dramatischen Theater zu schildern, die sich in der Möglichkeit niederschlagen, die Bühnennarration zu meistern. Die Verfasserin untersucht musikalische Ebene von drei ausgewählten Aufführungen der polnischen Theaterregisseure: Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski und Jan Klata. Obwohl sie verschiedene Aspekte des Vorhandenseins der Musikzitate auf der Bühne betreffen, zielt deren Anwendung darauf ab, neue Verständigungsmöglichkeiten zwischen Bühne und Publikum, alternatives Modell der auf Musikwerken beruhenden Theaterverständigung zu entwickeln.

Schlüsselwörter: Bühnenmusik, Musikzitate, Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Jan Klata