

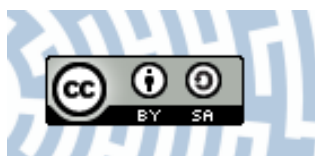


**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Kiedy muzyka jest działaniem. Kontaminacje gatunkowe nowego dramatu

**Author:** Ewa Wąchocka

**Citation style:** Wąchocka Ewa. (2020). Kiedy muzyka jest działaniem. Kontaminacje gatunkowe nowego dramatu. W: E. Wąchocka (red.), "Gatunki dramatyczne: rekonfiguracje" (S. 195-227). 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.

Ewa Wąchocka  
Uniwersytet Śląski  
ORCID: 0000-0002-3321-0333

## Kiedy muzyka jest działaniem Kontaminacje gatunkowe nowego dramatu

### Odrodzone związki

Dramat na powrót sprzymierza się z muzyką – można by powiedzieć, obserwując polską scenę teatralną ostatnich dekad. Trudno dziś właściwie o spektakl bez muzyki, czy to granej „na żywo” przez grupę instrumentalistów, czy – jak bywa najczęściej – odtwarzanej lub wytwarzanej za pomocą elektronicznych urządzeń. Jej teatralna żywotność, która zdaje się czymś nowym w porównaniu z nieodległą przeszłością, wygląda nieco inaczej na tle długiej tradycji, potwierdzającej wielowiekowe rozmaite związki dramatu z muzyką, sięgające greckiego antyku. Naturalnie, mariaż ten ma dziś niejedyn rys swoisty, wpisuje się w inny historycznie kontekst. Teatr polski w ciągu ostatnich blisko trzydziestu lat przeszedł głębokie przemiany estetyczne, wprowadził na scenę nowe tematy i mocno wpłynął na przeobrażenia w zakresie form pisarskich, a równocześnie zacieśnił relacje z nowymi mediami. Na fali tych zmian, zrywając stopniowo z paradygmatem dramatycznym, również przyspieszył proces swego umuzycznienia<sup>1</sup>. Co więcej, muzyczność na różne sposoby zaczęła przenikać się z multisferą dźwiękową – zmierza ku dźwiękowości, jest przez nią niepostrzeżenie wypierana albo się w niej zatapia; podobnie zresztą jak od wielu już lat dzieje się w samej muzyce<sup>2</sup>. Awangarda muzyczna XX wieku, także jazz nowoczesny

<sup>1</sup> Zob. A.R. BURZYŃSKA: *Polski teatr współczesny z ducha muzyki*. „Teatr” 2015, nr 11.

<sup>2</sup> Erica Fischer-Lichte pisze generalnie o dźwiękowości, która w nowym teatrze i w performansie wchłania muzyczność, choć autorka oczywiście wyodrębnia kategorię muzyczności w dawnym teatrze. Zob. E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 194–210.

(zwłaszcza *free jazz*) czy pewne odmiany rocka progresywnego radykalnie przesunęły granice muzyki, torując drogę szerokiemu jej pojmowaniu. W dążeniach tych kapitałną rolę odegrało – i odgrywa – nietypowe użycie instrumentów muzycznych, wykorzystanie rozmaitych obiektów jako źródeł dźwięku, wyzyskanie brzmień elektronicznych, jak też przebogatej możliwości operowania ludzkim głosem. Zbliżone metody rozbudowywania i heterogenicznej aranżacji przestrzeni akustycznej spotkać można dziś w teatralnych przedstawieniach, kiedy głos aktora, instrumenty oraz różnego rodzaju dźwięki *quasi*-muzyczne i niemuzyczne stają się niemal równorzędnymi elementami. Jeśli „powszechna tendencja do umuzyczniania nie tylko języka stanowi istotny aspekt użycia znaków w teatrze postdramatycznym”<sup>3</sup>, to jednocześnie względną integralność i znaczenie zachowuje sam żywioł muzyczny w bardziej lub mniej „rdzennej” postaci.

Nic dziwnego, że przemiany teatralnej estetyki znajdują widoczne odzwierciedlenie w dramatach i pisanych dla sceny tekstach, choć zależność ta ma też inne przyczyny. Rozpoznawalną cechą dramaturgii teatralnej ostatniej doby jest udział muzyki, nie tylko w charakterze oprawy lub motywu ornamentacyjnego – muzyki projektowanej jako nośnik znaczenia (referencjalnego, konatywnego, emotywnego, poetyckiego) i środek retoryczny, która może następnie, choć nie zawsze musi, być tkanką spektaklu. Temu nowemu, czy raczej spiralnie powracającemu, zjawisku warto przyjrzeć się w perspektywie genologicznej, w historii bowiem połączenia dramatu z muzyką niejednokrotnie prowadziły do wykształcenia nowych form gatunkowych (*dramma per musica*, opera, dramat muzyczny, wodewil, śpiewogra, musical itd.). Z miejsca nasuwa się więc pytanie, w jakiej mierze inkorporowane do tekstów elementy (nieraz też techniki) muzyczne wpływają na transformacje gatunkowe najnowszej polskiej dramaturgii. Pytanie chyba z góry skazujące odpowiedzi na prowizoryczność, nieprecyzyjność w sytuacji nieodwraçal-

---

<sup>3</sup> H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004, s. 141.

nego już zatarcia granic między gatunkami dramatycznymi, literackimi i pozaliterackimi, w obliczu hegemonii form niestabilnych, jak również rozchwiania tradycyjnych kategorii gatunkowych – z jednej strony<sup>4</sup>, a z drugiej – dużej swobody autorów w czerpaniu z repertuaru dawnych i nowszych konwencji, zdecydowanie preferujących gatunkowy synkretyzm. Teatr, jak inne sztuki, zwłaszcza performatywne, podlega kulturowym procesom konwergencji, których rezultatem „są między innymi transpozycje intermedialne, czyli, najogólniej ujmując, rozmaite transfery i formy przenikania się różnych mediów”<sup>5</sup>.

Dlatego zamiast pytać o to, czy komponenty muzyczne, współokreślające kształt utworu, pozwalają opatrzyć go którąś z istniejących nazw gatunkowych i w ten sposób umieścić go w obrębie jakiejś spójnej klasyfikacji, spróbuję zastanowić się nad dwiema sprawami, które nie muszą zamykać się w porządku formalnych podziałów. Zobaczyć, po pierwsze, jak muzyczność funkcjonuje w strukturze słownej tekstu, stając się tym samym narzędziem przedstawiania rzeczywistości, ekspresji, działania, a po drugie, jak dalece współdecyduje o „nieczystej” (mieszanej, hybrydycznej czy wręcz jednorazowej) formie utworów. Wbrew pozorom kwestia gatunkowej specyfiki współczesnej twórczości dramatycznej – w tej perspektywie – nie zostaje unieważniona, punkt ciężkości przesuwają się bowiem na to, co pobudza ruch, zmianę.

W teatrze, rzecz jasna, muzyki słuchamy – to podstawowy sposób istnienia, właściwy temu medium. Autorzy najchętniej korzystają dziś właśnie z możliwości, jaką stwarza teatralne przeznaczenie dramatu (nawet jeśli ich teksty dalekie są od modelu dramatycznego) – włączania muzyki w jej naturalnej postaci, która następnie winna zabrzmieć w spektaklu. Przeszczepienia faworyzujące muzykę realną to zresztą namacalny dowód, że jest ona zjawiskiem zdecydowanie odmiennym od wymiarów muzyczności w dziele literackim – nie wyłączając drama-

---

<sup>4</sup> Zob. D. RATAJ CZAKOWA: *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*. Poznań 2015.

<sup>5</sup> A. HEJMEJ, T. GÓRNY: *Wstęp. W: Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*. Red. A. HEJMEJ, T. GÓRNY. Kraków 2016, s. 5.

tycznego – jakie wyróżniają teoretycy. Klasyfikacja, którą wprowadził u nas Michał Głowiński, pogłębił i zmodyfikował (według założeń Stevena Paula Schera) Andrzej Hejmej, a do dramatu zaadaptowała i rozwinęła Marta Karasińska, obejmuje trzy poziomy: instrumentację dźwiękową i prozodię, tematyzację muzyki oraz upodobnienie konstrukcyjne utworu do kompozycji muzycznej<sup>6</sup>. Rzeczywiście, nie zaś potencjalnie, brzmiąca muzyczność wykracza poza te zjawiska, a uobecnia się przede wszystkim dzięki powtórzeniu i przetworzeniu. Jej reprezentatywnym przejawem jest cytat, najpopularniejszy w nowej dramaturgii, dominujący środek inkrustowania tekstu, cytat – reprodukcja, remiks, reminiscencja – zarówno muzyki instrumentalnej, jak i – zwłaszcza – piosenki czy pieśni. Użycie „gotowych” składników muzycznych, choć trwale zapisane w tradycji dramatyczno-teatralnej, wydaje się dziś symptomatyczne o tyle, że stanowi nieoddzielny aspekt typowych sposobów konstruowania scenicznych utworów, jeszcze jeden wariant intertekstualnych przeróbek, nawiązań, rekombinacji, zszywania cytatów. Drugi rodzaj spotykanych współcześnie powiązań z muzyką, znacznie jednak rzadszy, mieści utwory budowane na wzór form muzycznych. Obie te odmiany – adaptacja muzycznych zapożyczeń oraz upodobnienie konstrukcyjne – pozwalają traktować muzyczność jako składnik świata przedstawionego i jako element struktury tekstu, odciskający (mniej lub bardziej) swój ślad w tkance języka. Ale też każda z nich pociąga za sobą nieco inne mutacje z punktu widzenia genologii.

### **(Nie)poprawne życie piosenki**

Piosenka – najbardziej rozpowszechniony gatunek muzyczny w dzisiejszej dramaturgii – sceniczną karierę zawdzięcza bez wątpienia otwarciu teatru na kulturę popularną. Uprzywilejowana i niezwykle użyteczna

---

<sup>6</sup> M. GŁOWIŃSKI: *Muzyka w powieści*. W: IDEM: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997; A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń 2012; M. KARASIŃSKA: *Muzyka i dramat. Razem czy osobno?* W: *Muzyczność w dramacie i teatrze*. Red. E. RZEWUSKA, J. CYMERMAN. Lublin 2013.

w komunikacji z odbiorcą forma muzyki – co istotne, muzyki z tekstem – bywa że w sporej mierze kształtuje przebieg programowanego przez autorów teatralnego zdarzenia. Stała się na tyle częstym komponentem, że – pewnie dlatego – mało kto widzi potrzebę, by umieszczenie piosenkowych wstawek zaakcentować dodatkową informacją (poza zapisem w didaskaliach) czy *quasi*-genologicznym dookreśleniem, jak np. kiedyś uczynił Witkacy, opatrując *Szewców* podtytułem: *narodowa sztuka ze „śpiewkami”*<sup>7</sup>. Wyjątkiem byłby Michał Kmiecik – jego filmowe porównanie *Być jak Steve Jobs* uzupełnia fraza: *ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym*. Także Artur Pałyga – podający w tytule *Nieskończonej historii* skład zespołu wykonawczego: *na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą* – chociaż w tym przypadku uściślenie wiąże się nie tyle z obecnością muzycznych segmentów, ile raczej ukształtowaniem dramatu na podobieństwo kompozycji muzycznej. To prawda, że o przesiąknięciu współczesnej dramaturgii kulturą muzycznych gatunków popularnych nic nie świadczy lepiej jak transplantacja muzyki rockowej, różnych nurtów, często w jej nieco śmieciowym czy też kontrkulturowym wydaniu. Ale jednocześnie w ostatnich kilkunastu latach wyraźnie widać wzrost zainteresowania polską tradycją, również osadzoną w popularnym obiegu – powrót do repertuaru narodowego, patriotycznego, śpiewnika żołnierskiego i partyzanckiego, do którego autorzy sięgają jednak w niekanoniczny, przeważnie wywrotowy sposób. Wraz ze swą rewitalizacją rodzimych źródeł następuje także ożywienie pieśni obcych, zwykle wykonywanych po polsku.

W takiej czy innej odmianie i pieśń, i – zwłaszcza – piosenka są nadzwyczaj swobodnymi twórcami kultury, nie respektują granic ani porządków gatunkowych. Stąd ich naturalna, a cenna dla dramatopisarzy, łatwość asymilowania się z różnymi formami, utworami wielogatunkowymi lub o nieokreślonej gatunkowości. Jeśli dawniej użycie piosenki bywało nieraz przełamaniem konwencji, od czasu dra-

<sup>7</sup> O autorskich nazwach gatunkowych pisze ANNA KRAJEWSKA: *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*. W: *Genologia dzisiaj. Praca zbiorowa*. Red. W. BOLECKI, I. OPACKI. Warszawa 2000.

matu romantycznego coraz słabiej – jako naruszenie – postrzegany (przykładem *Dziady*, *Kordian*), to dziś tego rodzaju zabiegi mogą być jedną z miar, nie tylko oznak, „ruchomości” gatunków dramatycznych. Czasem zdają się zwiastować narodziny nowych postaci gatunkowych lub prowadzić do ustanowienia jedynie form tymczasowych, efemerycznych, a nawet jednorazowych. Spójrzmy zatem najpierw, w jakich konfiguracjach, w jak rozmaitych odsłonach pisarstwa dla teatru występuje piosenka lub pieśń.

Łączy się z dramatem realistycznym przechodzącym w groteskę (*Cukier Stanik* Zyty Rudzkiej, *Holyfood* Marka Kochana), groteską asymilującą konwencję baśni (*Człowiek ze śmieci* Ewy Lachnit), z dramatem biograficznym okraszonym fantastyką (*Popieluszko* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk) lub przybierającym kształt anegdoty (*Sienkiewicz superstar* Jana Czaplińskiego), z dramatem pamięci (*Pęknięta, obwiązana nitką* Rudzkiej, *Trash story* Magdy Fertacz); wplata się do tekstu teatralnego opartego na recyklingu (*Bitwa warszawska 1920* Pawła Demirskiego) lub paradokumentalnego (*Transfer!* Dunji Funke, Jana Klaty i Sebastiana Majewskiego, *III Furie* Fertacz i Sikorskiej-Miszczuk). Partie słowno-muzyczne, czasem instrumentalne, mieści w sobie melodramat skrzyżowany z komedią (*Czwarta siostra* Janusza Głowackiego), komedia wypierana przez farsę (*Testosteron* Andrzeja Saramonowicza), dramat aktualizujący formułę epicką (*Być jak Steve Jobs* Kmiecika) czy wreszcie typowa parafraza (*Życie seksualne dzikich* Marcina Cecko, *Casablanca* Michała Siegoczyńskiego, węglowy blues w *Łysku z pokładu* *Idy* Czaplińskiego). Ta łatwość adaptacji sprawia, że piosenkowe/pieśniowe interludium staje się czymś w rodzaju międzygatunkowego *voyageura* albo – przęśła.

Stosowaniu muzycznych zapożyczeń sprzyja hybrydyzacja tekstów teatralnych – a tę muzyczne aplikacje ze swej strony jeszcze potęgują. Piosenka, czy też pieśń, wnosi własne konwencje (opisowe, wyrażeniowe, estetyczne) i w dramaturgicznej transpozycji efekt polega w istocie na tym, jak zostaną one przyswojone lub przestrojone. Nie odgrywa tu zresztą większej roli różnica między pieśnią – umiejscowioną ze

względu na poetycki tekst w wyższym rejestrze, a piosenką – należąca do muzyki rozrywkowej i ludowej<sup>8</sup>. O wyborze utworu nie decyduje zatem jego położenie na genologicznej mapie, rozstrzyga o tym jego popularność – trwałe miejsce w przestrzeni symbolicznej. Piosenka ze swej natury jest silniej skonwencjonalizowana. Stanisław Barańczak, rozpatrując PRL-owskie mechanizmy spłykania i ideologizacji kultury, pisał, iż konwencjonalizacja stosowanych w piosence rozwiązań artystycznych przekłada się w rezultacie na pojemność znaczeniową słów. Spostrzeżenie to z powodzeniem odnieść można nie tylko do twórczości w kulturze masowej PRL-u. Tekst słowny piosenki lubi „stałe sposoby wysławiania się”, czerpie ze swoistej topiki, która obejmuje „słowa-kucze, powtarzalne motywy obrazowe i symbole, a także obarczone symbolicznym znaczeniem typy bohaterów lirycznych”<sup>9</sup>. Właśnie ten stylistyczny genotyp, przywiązanie do wypróbowanych wzorców, a ponadto konserwacja piosenek w społecznym odbiorze, dają autorom tym dogodniejszą możliwość manipulowania utrwaloną w nich metaforą oraz zawartością myślową i emocjonalną. Stanowią źródło nieskrepowanej gry znaczeń – znaczeń dających się w procesie recyklingu łatwo modyfikować, odwracać, przewartościowywać. W ten sposób każdy komponent słowno-muzyczny, zarówno pieśń, jak piosenka, pomnaża zespół aktualizowanych w utworze dramatycznym reguł przedstawiania/odbioru.

Zwielokrotnienie to staje się widoczne zwłaszcza wówczas, gdy użyta kompozycja, jej treść obwarowana gatunkową konwencją,

---

<sup>8</sup> Różnice między pieśniami a piosenkami na przykład ze śpiewnika narodo-patriotycznego (żołnierskimi, partyzanckimi itp.) są dość nieostre. W wydawnictwach poświęconych tej twórczości niekiedy ten sam utwór raz może być „pieśnią”, kiedy indziej „piosenką”, a zbiory zatytułowane *Pieśni* przeważnie zawierają piosenki. Zob. Z. ADRJAŃSKI: *Pieśni sercu bliskie*. Warszawa 1976; *Ojców naszych śpiew: pieśni patriotyczne*. Wyb. i oprac. M. STRASZEWICZ. Komorów 1992; *Pieśni patriotyczne z komentarzami*. Oprac. E. KUBSKI, M. WIŚNIEWSKI. Bydgoszcz 2017; Portale internetowe (Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki, tekstowo.pl) generalnie stosują określenie „piosenka”.

<sup>9</sup> S. BARAŃCZAK: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paryż 1983, s. 77.



jest rozbieżna, choć niekoniecznie sprzeczna, z rozwijającą się na scenie opowieścią. Inaczej mówiąc, gdy kontekst odsłania rozdźwięk z macierzystą zawartością oryginału, wydobywając (mniej lub bardziej) intertekstualny konflikt. Prostsze pod tym względem, co nie znaczy mniej interesujące, okazują się harmonijne relacje między sceniczną narracją a śpiewem, który pełni funkcje tradycyjnie uznawane za dopełniające koherentnie akcję. Jest na przykład oprawą zdarzeń lub rodzajem ilustracji. W *Czwartej siostrze* Janusza Głowackiego rosyjska piosenka śpiewana przez bohaterki w czysto konwencjonalny sposób przywołuje na moment nostalgiczny klimat, a monolog Koli (czwartej „siostry”), wspominającego swą trudną młodość, przeplatają strofy piosenki o suce-saperce<sup>10</sup>. Piosenkowe przerywniki w *Testosteronie*, między innymi przebój sprzed lat *Niebo z moich stron*, podobnie jak rozlegające się raz po raz gitarowe wprawki, są muzyczną sygnaturą środowiska, w którym rozgrywa się akcja komedii Saramonowicza<sup>11</sup>. W wersji zbliżonej do scenicznych form muzycznych tego typu poza-dialogowe wstawki mogą też nabierać znaczenia dramatycznego, jak w *Człowieku ze śmieci* Ewy Lachnit<sup>12</sup>. Ballada aktorki teatru ulicznego nie tylko przedstawia zwięzłą akcję, równoległą do historii wyrzuconej na margines społeczności, ale buntowniczy, demaskatorski śpiew ma również wpływ na to, co dzieje się w głównym planie. Na analogicznej zasadzie działa *Międzynarodówka* w *Ciemnym lasie* Andrzeja Stasiuka<sup>13</sup>. Intonowana przez jednego ze wschodnich robotników staje się kartą przetargową w negocjacjach z niemieckim pracodawcą, językiem siły i groźby.

W takim charakterze – akcesorium poszerzającego repertuar środków i technik dramaturgicznych, bez prowokowania napięć międzygatunkowych – równie dobrze sprawdza się muzyka bezsłowna.

<sup>10</sup> J. GŁOWACKI: *Czwarta siostra*. „Dialog” 1999, nr 10.

<sup>11</sup> A. SARAMONOWICZ: *Testosteron*. W: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*. Red. H. SULEK. Kraków 2004.

<sup>12</sup> E. LACHNIT: *Człowiek ze śmieci*. „Dialog” 1996, nr 5–6.

<sup>13</sup> A. STASIUK: *Ciemny las*. Wołowiec 2007.

Motyw z kwintetu Schumanna nucony w *Verklärte nacht* Michała Bajera znakomicie podkreśla, a zarazem uwieloznacznia i dynamizuje relacje między dwiema starszymi kobietami, z lekka tylko odsłaniając ich niejasną przeszłość<sup>14</sup>. Dźwięki muzyki klasycznej, „urywki Wagnera, a może coś zupełnie innego”, wprawdzie zniekształcone, rozbrzmiewające na początku *Ciemnego lasu*, tworzą typową muzyczną dekorację. Melodia harmonii w *Czwartej siostrze* Głowackiego, której rzewny akompaniament nie bardzo zestrza się z opowieściami Koli – dziecka ulicy, później gwiazdy amerykańskiego kina – podobnie jak wspomniane przed chwilą piosenki, zgrabnie osadzone w świecie przedstawionym, intensyfikuje poetykę groteski. Dźwięki ostrej rockowej muzyki powracające w *Testosteronie*, niczym intermedium albo kurtyna oddzielają kolejne sceny. Wszystkie te realizacje to jeszcze jeden przejaw bogactwa i różnorodności cenionych od dawna ról oraz sposobów stosowania muzyki w teatrze dramatycznym, dającej się elastycznie modelować w ramach różnych form gatunkowych i estetyk, ale zarazem niemal podręcznikowy przykład tego, jak dalece muzyka, w takim czy innym wydaniu, stymuluje i zabarwia odbiór na poziomie emocjonalnym. Działa na semantycznych obrzeżach, lecz zwykle mniej lub bardziej je też poszerza.

Tymczasem jednak to nie powiązania poprawne i zharmonizowane stanowią specyficzny rys muzyczności najnowszej dramaturgii. Dużo bardziej znacząca jest tendencja przeciwna – rozłam między płaszczyzną dyskursywną i wymową sceniczną opowieści a żywiołem słowno-muzycznym, rozłam, którego wyrazem są też celowe kolizje gatunkowe i estetyczne. Ostatnie dwie dekady upływały pod znakiem poszukiwania nowych sposobów ujęcia tematyki historycznej oraz form dramatyzacji pamięci i właśnie z rozwojem nowych narracji historycznych wiąże się obfitość rozwiązań opacnych, przekornych, wywrotowych. Powroty do przeszłości, które mają na celu rewizję

---

<sup>14</sup> M. BAJER: *Verklärte nacht*. W: *Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*. Red. M. SUGIERA, A. WIERZCHOWSKA-WOŹNIAK. Kraków 2005.

jej oficjalnych interpretacji i zarazem sproblematyzowanie konwencji pamięci kolektywnej, legitymizują swoistą karierę narodowo-patriotycznych pieśni i piosenek wojskowych. Znane melodie służą bowiem nie tyle prostemu, mechanicznemu wzbudzaniu skojarzonych z nimi odczuć, ile naruszeniu, wprawianiu w ruch indywidualnych i zbiorowych emocji, by poprzez takie działanie uwieloznaczniać odbiór przedstawionej na scenie historii. Tak samo ważne jak ekspresyjne własności melodii i rytmu są więc słowa z ich symboliką głęboko zakotwiczoną w polskiej świadomości. Względna prostota i przejrzystość wymiaru emocjonalnego piosenki i pieśni – atrybut gatunku – jest naturalnym sprzymierzeńcem zakładanego przez autorów efektu percepcji, tyle tylko, że efekt ten powstaje niejako wbrew tradycji oddziaływania utworów: rozpoznanie emocji nie ma prowadzić do tego, żeby odbiorca im się poddał, lecz sprawić, by się wobec nich dystansował, albo nawet je kontestował. Za pośrednictwem piosenki czy pieśni, dzięki ich wartości emocjonalnej, reprezentowane są wspólnotowe wyobrażenia i przekonania, klisze indywidualnej i zbiorowej pamięci, utarte kody odbiorcze, do których autorzy odwołują się po to, aby je łamać.

Krytyczny potencjał takiej metody idzie w parze z innowacjami tekstowymi. Gra dysonansów między przejętym utworem, tym, jak żyje on w naszej świadomości, a dramaturgią i poetyką sytuacji, w której wybrzmiewa, wpisuje się z zasady w afabularny model tekstów teatralnych. Mechanizm działania wokalnych wstawek, w ramach takiej konstrukcji, reguluje ponadto forma, jaką przybiera cytat: od przytoczenia utworu *in extenso*, przez kompilację fragmentów, po luźny, wieloelementowy kolaż. Włączone do *Bitwy warszawskiej 1920* piosenki tylko na pierwszy rzut oka mogą wydać się przeciwwagą dla publicystycznych dyskusji, którymi wypełniony jest utwór<sup>15</sup>. *Białe róże* i *Wojenko wojenko* ostentacyjnie przywołując legendę Legionów,

---

<sup>15</sup> P. DEMIRSKI: *Bitwa warszawska 1920*. W: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*. Red. J. KRAKOWSKA. Warszawa 2015.

są zarazem narzędziem demitologizacji antybolszewickiej kampanii w zestawieniu z brawurowo ukazanym przez Demirskiego obrazem ideowych i politycznych waśni, trywialnych aspektów wojny – i aktywności jej uczestników. Sentymentalną wojenną symbolikę tej klasyki gatunku kontrapunktuje z kolei humorystyczna „żurawiejka” (*Szable do boju, lance w dłoń, bolszewika goń, goń, goń*). A inne piosenkowe intermedia, jak ludowe *Zachodźże, słońeczko* z jednej strony, z drugiej rosyjska *Katiusza*, choć mają bardziej ilustracyjny charakter, dodatkowo jeszcze nasilają brzmienie kontrastów – ideowych, ale i stylistycznych. Przypomnienie całych utworów wydaje się więc nieodzowne, aby móc zderzyć je z prezentowaną na scenie wersją wydarzeń z przeszłości. Podobnie w demaskatorskich *III Furiach* Fertacz i Sikorskiej-Miszczuk – nostalgiczna piosenka *Gdzie są kwiaty z tamtych lat*<sup>16</sup>, na początku i w zakończeniu sztuki, buduje ramę, odcinającą utwór zarówno od rewizji heroiczno-ofiarniczego obrazu narodowej historii, jak i od formującej językowo tę rewizję ostrej groteski<sup>17</sup>. Ironicznego wydzźwięku nabierają zwłaszcza słowa refrenu „Kto wie, czy było tak?” w kontekście podjętego przez autorki problemu odsłaniania niebohaterskich zachowań Polaków w czasie drugiej wojny.

Inną kombinacją wyzwalającą grę znaczeń przez przypomnianie tego, co znane, jest zestaw fragmentów – na przykład w *Popieluszcze* Sikorskiej-Miszczuk<sup>18</sup>. Wiązanka popularnych pieśni i piosenek, spiętych botaniczną metaforą – śpiewają kolejno Wierzby, Maki, Jabłonie, Chabry, Rozmaryn, Róże – zwieńczona hymnem *Boże, coś Polskę* otwarcie nawiązuje do wegetatywnej stylizacji wcześniejszego kazania księdza. Tę próbkę bogoojczyźnianej taktyki perswazyjnej tłumaczy raczej gest autorskiej przekory niż kryterium prawdy biograficznej. Nagromadzenie znanych motywów patriotycznych to figura, która owszem oddaje

---

<sup>16</sup> Kompozycja amerykańskiego piosenkarza Petera Seegera *Where Have All the Flowers Gone*, u nas bodaj najbardziej znana w wykonaniu Sławy Przybylskiej.

<sup>17</sup> M. FERTACZ, M. SIKORSKA-MISZCZUK: *III Furie*. W: *Transfer!*...

<sup>18</sup> M. SIKORSKA-MISZCZUK: *Popieluszko*. W: *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia 2*. Wybór i wstęp J. KOPCIŃSKI. Warszawa 2013.

sens działalności kapłana, ale przede wszystkim za pomocą gotowych znaków odnosi się do postaci Popieluszki, jaką wykreowała zbiorowa wyobraźnia. Co więcej, muzyczny centon jest motywem nastrojonym polemicznie wobec tradycji gatunku reaktywowanego w dramacie Sikorskiej-Miszczuk. Swą osobliwą zawartością, pomieszaniem tonów lirycznych i lekkich ze wzniosłymi, demonstuje ujęcie tematu męczeńskiej śmierci w oderwaniu od martyrologicznego wzorca, odnawiając w ten sposób schemat gatunkowy misterium. Dlatego spośród innych rozwiązań kwestionujących tradycyjne narracje historyczne może najmocniej narzuca pytanie o możliwość uwiarygodnienia dostępu do przeszłości.

Kluczem do składanki muzycznych cytatów w *Popieluszcze* jest nasza wspólna pamięć – sekret oddziaływania (i czytelność rozmaitych funkcji tego zbioru w utworze) polega na ożywieniu skojarzeń słuchaczy. Podobne rozpoznanie w przypadku *Pękniętej, obwiązanej nitką* Zyty Rudzkiej wymaga już pewnego wysiłku pamięci odbiorców. Kolaż złożony z pamięciowych okruchów – pojedynczych, oderwanych fraz i słów, kaleki wyciąg ze śpiewnika narodowego – wcale jednak nie ma skłaniać do odświeżenia i próby rekonstrukcji całości w ich oryginalnym brzmieniu. Daje za to wgląd w krajobraz pamięci bohaterki, ale chyba i w naszą, nieuchronnie blednącą. Jest czymś między eksklamacją a melorecytacją alegorycznej postaci nazwanej *Memorias* (czyli *Wspomnienia*):

O mój rozmarynie rozwijaj się  
 Rozwijaj  
 Rozwijaj  
 Ja lułę ja ze spalonych wsi Ja z głodujących miast  
 Tam pod dębem, gdzie w wojence padł. Raz dwa, trzy (...)  
 Zakwitwały pęki białych róż Żołnierz dziewczynie nie skłamię.  
 Róże Białe róże  
 Maki Maki z Monte Casino Spalone wsie (...)  
 Pęki białych róż Przyszła zima, opadł róży kwiat.

Biały krzyż nie wie, kto pod nim  
Biały krzyż nie wie  
Kto pod nim śpi [... itd.]<sup>19</sup>

W *Bitwie warszawskiej 1920, III Furiach, Popietuszcze* rozbijanie utrwalonych mocą tradycji sposobów myślenia o historii, mające prowadzić do przenieśowania narodowych mitów, wynikało między innymi z odpowiedniego wyzyskania gatunkowych właściwości piosenki lub pieśni – uproszczonego przekazu, (re)produkowania wizji przeszłości zakorzenionej w popularnym obiegu. Było więc efektem wyobcowania lub zmiany stylu odbioru tych utworów w nowym otoczeniu. Natomiast w *Pękniętej, obwiązanej nitką* Rudzka przeprowadza demontaż figur pamięci zbiorowej dzięki radykalnej ingerencji w samą tkankę piosenek, a jednocześnie unaocznia pułapki pamięci indywidualnej, gdy zapisane w niej doświadczenie trudno oddzielić od mistyfikacji. „Kolaż to kompozycja najdoskonalej symultaniczna, zestawienie [...] nieprzystających do siebie elementów, które zostały wyrwane z jakichś kontekstów i je reprezentują, ale zestawione razem tworzą nową jakościowo całość”<sup>20</sup>. Relacje dwustronne – zaskakujące czy konfliktogenne – w dramacie Rudzkiej zastępuje konstelacja niejasnych, potencjalnych powiązań. W rezultacie montaż cytatów, a więc uprzedmiotowionych tekstów – jak pisze Ewa Wiegandt – „wyznacza międzytekstowe, bezsłowne napięcie – »międzytekstowie«, które nie jest znaczeniem, lecz jego możliwością”<sup>21</sup>.

Poetyka piosenki i pieśni przez swą klarowność i przystępność relatywizuje przestrzeń dyskursywną i w zgodzie z zasadą teatru epickiego dopisuje opowieści inną perspektywę. Powszechnie znane kompozycje, umieszczone w kontrze wobec nowych narracji historycz-

---

<sup>19</sup> Z. RUDZKA: *Pęknięta, obwiązana nitką*. W: EADEM: *Zimny bufet*. Kraków 2012, s. 245.

<sup>20</sup> E. WIEGANDT: *Powinowactwa przez kompozycję (w literaturze nowoczesnej)*. W: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004, s. 381.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 381–382.

nych, które mają wydobywać na światło to, co wyparte z kolektywnej i indywidualnej świadomości, odgrzebywać pokłady niepamięci, stają się rozsądnikiem nieoczekiwanych sensów. Mimo określonych powinności ideowych mogą być zarazem źródłem doznań w rodzaju wzruszenia, przyjemności, reminiscencji – w tym tkwi właśnie atrakcyjność muzycznych odniesień jako połączenia znajomych treści z funkcjami ludycznymi. Piosenki i pieśni są matrycą obramowanych wyrazistą konwencją gatunkową emocji i na tych emocjach grają z odbiorcami autorzy sztuk. Sposób zrelatywizowania muzycznej wstawki jako „przedmiotu przedstawionego”, usytuowania jej względem narracji, nie jest więc obojętny również dla postaci gatunkowej całości. Nie tylko w utworach dramatycznych, poddających krytycznej weryfikacji historię – także w tych mówiących o naszej współczesności, jak *Holyfood* Marka Kochana<sup>22</sup>. Muzycznym katalizatorem w sztuce jest *Marsz świętej Cecylii*, religijna pieśń ułożona ku czci sztucznie kreowanej świętej, której kult ma odświeżyć i uatrakcyjnić wizerunek kościoła w dobie wszechpotężnego konsumpcjonizmu, a przy okazji napędzić klientelę do podupadającego baru. Pieśń, skomponowana rzekomo przez samego Eltona Johna – a może kontrafaktura wykorzystująca istniejącą już melodię do nowo napisanego tekstu – to jeszcze jeden prefabrykat z instrumentarium groteski w dramacie Kochana. Jak cała „kanonizacyjna” mistyfikacja, odwołując się do pseudoreligijnych uczuć, sfabrykowana pieśń ma je zarazem rozniecać, jest więc w istocie giętkim, nieróżnym od innych narzędziem marketingu. Pozorny dysonans między retoryką i sensem przekazu a jego przeznaczeniem nadaje ton cierpkiej ironii groteskowemu, krytycznemu obrazowi współczesnego świata. Odwrotnie w *Ciemnym lesie* Stasiuka. Pieśń *Kiedy ranne wstają zorze* wyłamuje się z językowej i obrazowej groteski sztuki i – jakby na przekór niepoprawnemu wykonaniu (papieros, wódka) i niezgodnemu z praktyką religijną użyciu – jest czymś, co przypomina dawny rytuał czuwania przy zmarłych.

---

<sup>22</sup> M. KOCHAN: *Holyfood*. W: *Echa, repliki, fantazmaty...*

Słowno-muzyczne poszerzenie tekstu, motywowane przede wszystkim tematycznie, rzutuje jednocześnie na gatunkowe kontaminacje. Kluczowe znaczenie ma z pewnością stopień nasycenia tego rodzaju komponentami – im większy, tym utwór bliższy jest formie muzycznej. Rzecz jednak w tym, że w opisie takich zestrojów trudno oprzeć się na ściślejszych kryteriach. Krzyżówką z pogranicza teatru dramatycznego i teatru muzycznego może być na przykład *Nasza jest noc* Piotra Rowickiego czy *Być jak Steve Jobs* Kmiecika; w stronę muzyczności wyraźnie ciągną teksty teatralne Mateusza Pakuły. Z punktu widzenia problemu odkłamywania przeszłości sztuka Rowickiego nie odbiega od *Bitwy warszawskiej 1920*, *III Furii* i innych tekstów tego nurtu, wyróżnia się natomiast nagromadzeniem partii śpiewanych<sup>23</sup>. Ryzyko takiego ukształtowania, jakie w tym przypadku stwarzał temat tabu – istnienie polskich obozów pracy po drugiej wojnie – równoważy do pewnego stopnia metateatralna konstrukcja, nie niweluje jednak mnożonych umyślnie ostrych kontrastów. Rowicki bowiem układa nie tylko akcję sceniczną, ale i partyturę seansu teatralnego jako próby wytrzymałości widowni. Poręcznym instrumentem percepcji szokowej są właśnie piosenki i pieśni; różnej kategorii i proveniencji: modlitewne – *Kiedy ranne wstają zorze*, które śpiewa Chór Działkowców podczas grillowania, to znów Chór Więźniów w świecie opuszczonym przez Boga; *God bless America* i *Boże, coś Polskę*, swoisty agon dwóch patriotyzmów na tle obozowego bezprawia i okrucieństwa; niegdysiejsze sentymentalne szlagiery (*Nasza jest noc*, *W małym kinie*, *Umówiłem się z nią na dziewiątą*), które akompaniują drastycznym opowieściom Komendanta o popełnionych przez niego zbrodniach; czy wreszcie składanka legionowej *Szarej piechoty* i *Ułanów* w wykonaniu żołnierzy dezerterskich. Połączenie formuły paradokumentu ze scenariuszem wokalnym, z założenia kontrowersyjne, może wywołać zamierzony efekt pod warunkiem zerwania z utartym stylem odbioru. Wielość muzycznych cytatów, z dodatkiem kilku scen tanecznych, sprawia, że utwór Rowickiego właściwie unie-

---

<sup>23</sup> P. Rowicki: *Nasza jest noc*. „Dialog” 2017, nr 12.



ważnia ramy gatunkowe – jest czymś na kształt obozowo-działkowego musicalu czy upiornej śpiewogry.

Do teatru muzycznego upodabnia się również *Być jak Steve Jobs* Michała Kmiecika, postdramatyczny fresk o polskiej transformacji<sup>24</sup>. Pokrewieństwo z teatrem epickim, którego – nie tylko w wymiarze formalnym – jest ów fresk spadkobiercą, gwarantuje tym razem względną gatunkową spoistość. Nieprzypadkowo głównym instrumentem efektu osobliwości jest postać pożyczonej od Brechta Matki C. Od Pieśni: jej głosem rozbrzmiewa nie tylko otwierający song, ale i wykonywany na nowo repertuar popularnych zespołów rockowych (Pidżama Porno, TSA, Kazik Staszewski, Big Cyc, U2). Z piewczyni bezwzględnych praw wojny Brechtowska Courage przeistacza się w komentatorkę wykluwającego się w Polsce pod koniec lat osiemdziesiątych kapitalizmu i jego grzechów pierworodnych. Tekst Kmiecika jest niemal tak samo gęsto utkany partiami muzycznymi, jak *Nasza jest noc* Rowickiego, ale inaczej niż w przywołanych wcześniej utworach to właśnie muzyczne performanse zasadniczo określają perspektywę oglądu przedstawionej na scenie rzeczywistości – a nie przeplatane z nimi wypowiedzi. Tworzą ekspresywny, choć niejednorodny korelat akcji, zespalając się istotnie w rodzaj „ballady” (jak głosi podtytuł), co oznacza zmianę relacji między planem zdarzeniowym i warstwą muzyczną. Narracyjne epizody są niejako tylko egzemplifikacją zjawisk i nastrojów, które w latach przełomu potrafili celnie uchwycić i oddać muzycy rockowi czy (słowami Asnyka) bard krakowskiej Piwnicy pod Baranami, Jacek Wójcicki. W dialogu z sytuacjami scenicznymi, jako interpretacyjna podbudówka, rezonują proste a zarazem mocne przekazy mówiące o wolności, zdradzie ideałów Solidarności i egoizmie klasy politycznej, o nadziei i utraconych złudzeniach.

Sprawa muzyczności ma jeszcze dodatkowy aspekt w związku z powszechną dziś w teatrze infiltracją innych kodów pozamuzycznych. Twórczość teatralna Mateusza Pakuły, modelowy przykład tej

---

<sup>24</sup> M. KMIECIK: *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym*. W: *Transfer!*...

strategii pisarskiej, nie tylko obfituje w fuzje międzygatunkowe, powiązania między rodzajami sztuk (teatr–muzyka), ale nade wszystko przedstawia się odbiorcy jako spleciona sieć relacji o charakterze intermedialnym. Swoje teksty zazwyczaj buduje Pakuła jak mozaikę medialnych zapożyczeń, gdzie na równych prawach sąsiadują ze sobą filmy i scenariusze gier komputerowych, teksty literackie i nieliterackie, piosenki i muzyka instrumentalna, a „zwornikiem” jest paradoksalnie wielość estetyk. Trudno jednak nie zauważyć, że te różnopoходne i wielopostaciowe konglomeraty, przesiąknięte kulturą gatunków popularnych, czy to w jej nieco kampaowym, czy też kontrkulturowym wydaniu, uświęcają faktycznie dramaturgię gadulstwa. Muzyka nie jest więc jedynym partnerem pomocnym w konstrukcji scenicznego świata, choć bez wątpienia jest partnerem pierwszoplanowym, często walcząc niemalże o autonomię. Nie tylko dlatego, że poza słowami ma po prostu największy udział w projektowanym przez autora spektaklu. Przetworzenia i nawiązania do filmów lub innych wytworów kultury artystycznej i nieartystycznej są zawsze czymś zapośredniczonym, kryją się w języku, rzadziej w znakach ikonicznych, gdy tymczasem segmenty muzyczne mają przywilej bezpośredniej, żywej obecności jako muzyka *in actio*. Wprowadza ona element zabawy, jest jednym ze sposobów ustanawiania kontraktu z publicznością, kontraktu przybierającego nieraz perwersyjną, prowokacyjną postać, chwilami okraszona odrobiną czarnego humoru. Sugeruje klimat zabawy, by tym jaskrawiej obnażyć też estetyczne i emocjonalne zgrzyty, które wbrew pozorom braku sensu podtrzymują całkiem niezabawną sceniczną rzeczywistość. Zarówno sekwencje muzyczne, jak i inne akcesoria z *imaginarium* kultury popularnej, są wehikułem – a nie jedynie „oprawą” – mrocznej wizji antropologicznej Pakuły, której załączkiem jest bezwzględna diagnoza cywilizacyjna. Jako dowód niech posłuży jedna z licznych realizacji tej metody przetasowywania porządków wartości i znaczeń – interferencje muzyki i opowieści w *Na końcu łańcucha*<sup>25</sup>. Otwierająca

---

<sup>25</sup> M. PAKUŁA: *Na końcu łańcucha*. Kraków 2011.

sztukę ckliwa, dziecięca piosenka pięcioletniej dziewczynki, śpiewana do wtóru z brzmieniem grunge'owym, to preludium brutalnego widowiska spod znaku „teatru okrucieństwa”, opartego na motywach *Tytusa Andronikusa* Szekspira oraz *Anatomii Tytusa* Heinera Müllera. Tę samą piosenkę już niebawem przejmują krwiożercza królowa Tamora, podmieniona następnie przez postać niewinnej Lawinii, a grunge'owy zespół niez mordowanie towarzyszy kolejnym obrazom ekscesu.

Pakuła traktuje muzykę jak równorzędną oś dramaturgii spektaklu i miernik jego mocy ekspresywnej, nie tylko wtedy, gdy z premedytacją gra rażącymi napięciami. Chętnie wykorzystuje zarówno technikę samplowania, jak i możliwość kreowania muzyki „na żywo” (*Biały dmuchawiec*, dylogia *Na końcu łańcucha*), cytuje cudze kompozycje i pisze słowa piosenek, wyznaczając sobie jako autorowi rolę DJ, performującego swoje teksty (*Mój niepokój ma przy sobie broń*). W odróżnieniu od większości polskich dramaturgów najczęściej sięga po utwory anglojęzyczne, z rozmaitych obszarów muzyki rockowej. Mimo że części muzyczne wchodzi w wielorakie interakcje z ciągiem zdarzeń i sytuacji, to prawie każda taka ekspozycja śpiewu lub formy instrumentalnej zmienia się w rodzaj występu, mini performans w ramach spektaklu, niejednokrotnie z całym sztafażem właściwych takiemu działaniu środków; scena przypomina estradę. W rezultacie, reżyserowane przez Pakułę w fazie pisania widowisko balansuje między przedstawieniem teatralnym a koncertem, eklektycznym co prawda, ale nieskąpiącym wielości wrażeń, zgodnie z formatem składanki miksowanych ze sobą utworów i muzycznych fragmentów.

### **Muzyczne upodobnienia**

Przeobrażeniom gatunkowym na swój sposób sprzyjają powroty do tradycji związane z reaktywowaniem klasycznych gatunków muzycznych. Nie są one tak reprezentatywne, jak transmisja wytworów kultury popularnej, niemniej zaświadcza o silnych związkach współczesnej dramaturgii z muzyką. Poza tym, owocują odniesieniami do większych form, przejmowanych na zasadzie cytatu, transformacji albo,

co najbardziej interesujące, nawiązania kompozycyjno-konstrukcyjnego. W wyniku aplikacji małych form wokalnych (w rodzaju piosenki, pieśni, ballady) bądź instrumentalnych powstają różnorakie połączenia (intertekstualne, intersemiotyczne), choć w większości trudno mówić tu o scaleniu, z reguły dostajemy mieszanki gatunkowe. Natomiast inną strukturę relacji ustanawia naśladowanie formy muzycznej, które prowadzi do przenikania się dwu dziedzin sztuki. Trzeba jednak dodać, że – podobnie jak dźwiękowość muzyczna dzieła literackiego – natura czy artystyczna tożsamość upodobnień konstrukcyjnych wciąż pozostaje sporna. Przekonanie o istnieniu głębokich paralelizmów między literaturą i muzyką, widocznych zwłaszcza w twórczości awangardowej, ściera się ze sceptycyzmem badawczym, każącym uznać, że muzyczność w tekście literackim (dramatycznym), o ile w ogóle nie jest mitem, sprowadza się do retorycznej gry autora z odbiorcą, do różnego rodzaju konwencji – zabiegów kontekstualizowania i ujawniania składników muzycznych, a wydobywanie muzycznego nacechowania takich rozwiązań uzależnione jest od subiektywnego podejścia interpretatora i przyjętej przez niego metodologii. Dziś – jak podsumowuje wieloletnią debatę Andrzej Hejmej – badaniom tych związków towarzyszy świadomość zasadniczych ograniczeń wynikających z odrębności dwóch różnych dyscyplin sztuki. Zatem „odchodzi się także od bezkrytycznego forsowania muzycznych analogii i kontekstów w literaturze za rozlicznymi postulatami artystycznymi”, co nie oznacza jeszcze, że ginie metaforyczne użycie terminów muzycznych<sup>26</sup>. Intencja autora, jak wiadomo, nie zawsze musi wskazywać najwłaściwszy trop i raczej nie powinna być motywem rozstrzygającym o sprofilowaniu interpretacji.

W tradycji dramatu polskiego znaleźć można szereg innowacyjnych realizacji na potwierdzenie niejednoznacznego statusu muzyki w tekście literackim: od utworów, w których muzyczność, przede wszystkim w zakresie instrumentacji dźwiękowej, jest cechą dystynktywną, a więc

---

<sup>26</sup> A. HEJMEJ: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008, s. 57.

klasyk pod tym względem *Judasza z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego czy – współcześnie – *Porwania Europy* Jarosława Marka Rymkiewicza, *Koczowiska* Tomasza Łubieńskiego, po takie, w których zdaje się wartością zależną od optyki i ucha interpretatora. Za ideą mimesizmu konstrukcyjnego dobitnie przemawia twórczość dramatyczna Bogusława Schaeffera – jedyne w swoim rodzaju pole eksperymentu wiążącego się z translokacją technik kompozytorskich. Ale i oryginalne próby innych współczesnych dramatopisarzy poniekąd uchylają nieufność tych badaczy, którzy twierdzą, iż literatura, medium językowe, usiłuje zawłaszczyć obce sobie tworzywo<sup>27</sup>. Teatralny wymiar dramatu stanowić może właśnie wyzwanie do imitowania w scenicznym materiale muzycznych albo *quasi*-muzycznych struktur.

Aby uchwycić nawiązania konstrukcyjne do gatunków muzycznych, nie wystarczy przyrzeć się kompozycji świata przedstawionego, rozwojowi akcji wraz z ujęciem postaci. Należy także wsłuchać się w język i wybrzmiewające w nim tropy stylizacyjne, jakie mogą przybliżać barwę, nastój, specyfikę wyrazową adaptowanej formy. Znacomitem wyobrażeniem o formach intermedialnych przetworzeń – i dwóch różnych strategiach – może być dziś transpozycja *requiem*, które odżywa w dramatach Wiesława Myśliwskiego i Tomasza Mana<sup>28</sup>. Obaj autorzy wprost zaznaczają to odniesienie, Myśliwski w tytule – *Requiem dla gospodyni* – Man w podtytule swej *Katarantki* oraz arbitralnym przejęciu muzycznego wzorca konstrukcyjnego, z podziałem na dziewięć części opatrzonych łacińskimi nazwami. Powinowactwa z mszą żałobną ujawnia także *Nieskończona historia* Artura Pałygi – lamentacyjny charakter

---

<sup>27</sup> W radykalnej wersji stanowisko to przedstawił Tadeusz SZULC w pracy *Muzyka w dziele literackim* (Warszawa 1937). Wskazywał, że nie ma żadnych istotnych związków między strukturą utworu muzycznego i strukturą utworu literackiego, muzyka może być jedynie jego przedmiotem, uznając tym samym za bezzasadne przypisywanie utworom literackim zdolności wywoływania przeżyć muzycznych. Por. także M. GŁOWIŃSKI: *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W: IDEM: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992.

<sup>28</sup> T. MAN: *Katarantka*. „Dialog” 1998, nr 4; W. MYŚLIWSKI: *Requiem dla gospodyni*. „Dialog” 2000, nr 10.

wyodrębnia jedną z sekwencji w wielogłosowym scenicznym reportażu (opowiadaniu), w strumieniu monologów, które spina jedynie temat śmierci<sup>29</sup>. W sztuce Myśliwskiego muzyka wypełnia swym czystym brzmieniem świat dramatu, chóralny śpiew z towarzyszeniem instrumentów, choć dobiega spoza przestrzeni scenicznej, stanowi niemal stały akompaniament rozgrywającej się na scenie akcji. Partie wokalne chóru w *Katarantce* są nieproporcjonalnie skąpe, ograniczają się do wielkopostnej pieśni *Któryś za nas cierpiał rany*, przywołanej dwukrotnie siłą wspomnień głównej bohaterki; raz po raz dają się za to słyszeć melodie i słowa dalekie od religijnej podniosłości.

Muzyka w *Requiem dla gospodyni* ma dwojakie oblicze. Realistyczna i poetycka sztuka Myśliwskiego ukazuje zmierzch dawnego obyczaju czuwania przy zmarłych, toteż śpiew autentyczny, źródłowy zastępuje reprodukcja – do wykonania żałobnych pieśni trzeba było zaangażować trzech „zawodowych” muzyków z miasta. Zgodnie z umownym podziałem przestrzeni na uświęconą i świecką, *canto* żałoby płynnie z ciemności, z przyległej izby, gdzie złożono ciało zmarłej Gospodyni. Na początku, w trakcie przygotowań do wieczornego zgromadzenia, słyszymy śpiew męskiego tercetu, który po chwili narasta przechodząc w brzmienie wieloosobowego chóru. Chóralny śpiew powraca i przycicha, jego animatorem jest wiejski odmieniec Boles, guślarz odprawiający swój intymny rytuał żałoby w rozmowach z widmem Gospodyni: mistrz ceremonii, zarazem strażnik pamięci o wszystkich zmarłych we wsi, który ma tajemną władzę nad muzyką. To ona, a nie ustalony program wynajętego zespołu, zakreśla metafizyczny horyzont nocy czuwania. *Requiem* jako forma muzyczna w swych przemiennych zasadach konstrukcji mszy zakłada kontrapunkty, łączące potęgę wstrząsającego doświadczenia śmierci z intymnym ukojeniem. W sensie praktycznym muzyka najprawdopodobniej pochodzi z nagrania, technologiczny manewr nie niweczy jednak jej tajemnicy ani nie osłabia zdolności działania, modulującego żałobny nastrój. Świetnie uzmysławia to finał, kiedy

---

<sup>29</sup> A. PAŁYGA: *Nieskończona historia*. W: IDEM: *Powrót bogów*. Kraków 2017.

doñośny elegijny śpiew synchronizuje się z obrazem chóru kościelnego na ekranie telewizora. Jednocześnie zaś splata się z monologiem niezycjącego już Bolesia w przejmujący, liryczny dialog – *requiem* zarówno dla Gospodyni, jak i pasterza odmienia, dla odchodzącego świata wiejskiej kultury.

Jaka muzyka zatem – sakralna, liturgiczna – wypełnia dramat? Myśliwski nie określa formy ani zawartości fragmentów wokalnych, czy ich potencjalnego źródła, sygnalizuje jedynie, bardzo dokładnie, kolejne wejścia (a jest ich kilkanaście) oraz zmiany natężenia śpiewu. *Requiem dla gospodyni* objawia więc swą gatunkową tożsamość jako precyzyjnie skomponowana partytura słowno-muzyczną, w której muzyka nie tylko prowadzi temat śmierci – wyznacza jego rejestr emocjonalny – lecz stanowi także ekspresyjny podkład sytuacji scenicznych. Albo ich przeciwwagę – znak transcendencji, niepojęty już dla zdecydowanej większości postaci, konsekwentnie adresowany do odbiorcy. W drugim akcie, przechylającym się w stronę sztuki obyczajowej, to muzyce nade wszystko przypada rola uobecniania zdarzenia śmierci. Segmentacja tekstu – i zarazem organizacja akcji – wprawdzie nie odwzorowuje wiernie typowej dla muzycznego *requiem* struktury, ale w aspekcie procesualnym i wyrazowym, dzięki architektonice partii chórowych, ich rytmowi i wzbudzonym przez nie napięciom, nawiązuje do konstrukcji muzycznej. W tym sensie dramat Myśliwskiego, choć nie usiłuje powtarzać formy muzycznej, zezwala na interpretację w kategoriach dramaturgicznej transpozycji. I w pełni zachowuje właściwą *requiem* możliwość oddziaływania na przeżycia odbiorców.

Bodaj większą przeszkodę do pokonania miał Tomasz Man, niemal całkowicie rezygnując ze stosownej muzyki i przerzucając ciężar transplancacji *requiem* na kompozycję elementów rzeczywistości przedstawionej oraz ujęcie formy dramatycznej. Tyle że jego *Katarantka* ogniskuje się nie wokół śmierci, lecz umierania i – jak dyktuje literacki topos odchodzenia – rozgrywa się głównie w przestrzeni pamięci. Nie dziwią więc łacińskie tytuły poszczególnych części na wzór oznaczeń z układu muzycznego, które mają to odniesienie uczytelniać. Odpowiedników

treści muzycznych *requiem* wypadaloby szukać, jeśli już nie w samych tytułach, to w ukształtowaniu zdarzeń i sytuacji, rozkładzie akcentów narracyjnych czy tonacji uczuciowej wypowiedzi. Dramat żegnania się z życiem starej, niewidomej kobiety, owszem, rysuje się klarownie, gdy prześledzić jego kolejne odsłony: Introitus *Requiem aeternam* – modlitwa, *Kyrie eleison* – błaganie (skierowane i do Boga, i do swego *alter ego*), *Dies irae* – bolesne wspomnienie z młodości (rozegrane w konwencji farsy), Offertorium – doświadczenie rozdwojenia na „ja” i „nie-ja” itd., aż po Communion *Lux aeterna* – tragikomiczne pogodzenie się z losem. Wzbogaceniem tego układu jest dodane w drugim akcie *In paradisum* – fantasmagoria spotkania z Aniołem, ukazująca symbolicznie śmierć. Nazwy mają charakter metaforyczny, bywa że kłócą się ze stylem i wymową scen. Ale czy dramat starości nabrałby innych znaczeń, gdyby zmienić tytuły części albo w ogóle je odrzucić? I czy tak samo narzucałby podobieństwo do *requiem*, gdyby nie konotacje muzyczne wywołane przez nazwy formy muzycznej i jej części? Intermedialna fuzja dramatu subiektywnego, jakim jest *Katarantka*, z gatunkiem muzycznym okazuje się próbą cokolwiek zwodniczą ze względu na kłopot z przeniesieniem muzycznych zasad konstrukcyjnych w obręb utworu dramatycznego.

Różnicę między tymi dwiema drogami uwyrażnia jeszcze zderzenie ze sobą odmiennych gatunków, mianowicie sposób, w jak zaburzany zostaje sam porządek *requiem* i jego podniosły charakter. W sztuce Myśliwskiego dochodzi do bezpośredniego starcia między dwoma rodzajami muzyki, do dramatycznego pojedynku tworzącego scenę monologu jednej z córek. Hałaśliwą młodzieżową muzykę dobywającą się z telewizora, która towarzyszy wrzaskliwemu potokowi słów dziewczyny, stopniowo równowagę melodyczna harmonia chóru, by na koniec zabrzmieć zwycięsko *forte*. W sztuce Mana nie ma takiej muzycznej konfrontacji ani też nie uderza nas poważniejsze zakłócenie tonacji *requiem*, ponieważ „mszę żałobną”, rozwijającą się przeważnie w pamięci starej kobiety, stale przełamują – w planie fabularnym – motywy gatunkowo i stylistycznie niejednorodne. Śpiewy niższej prowe-



nienjcy – sentymentalna piosenka bohaterki oraz szydercza rymowanka dzieci z podwórka – właściwie wpisują się w tę niekanoniczną fakturę utworu. Pierwsza uruchamia falę wspomnień – lirycznych, bolesnych, ale i groteskowych. Druga, na samym początku i później powtórzona, jest zapowiedzią śmierci Katarantki, a zarazem kumuluje w sobie agresywność świata zewnętrznego.

Widać zatem, że dosłowne przeniesienie struktury formalnej w obręb dramatu nie przesądza o upodobnieniu do gatunku muzycznego. Imitacyjna kompozycja *Mana* nie wydaje się lepiej przystawać do *requiem* niż bardziej suwerenny pod tym względem utwór Myśliwskiego, który – omijając ścisłe reguły innej sztuki, zespolony z muzyką sakralną – prezentuje odmianę dramatyczno-muzyczną *requiem*. Gatunkowa translokacja współgra oczywiście tak w jednym, jak w drugim przypadku z metaforycznym sensem tego określenia. *Requiem dla gospodyni* jednak bliższe jest – jako całość – muzycznej formie, choć struktura tekstu nie odzwierciedla struktury dzieła muzycznego. Wspólna obu tym koncepcjom pozostaje rekontekstualizacja gatunku. Zarówno *Man*, jak Myśliwski, asymilując gatunek powszechnie uznawany za wysoki, modyfikują właściwy mu tryb wykonania (liturgiczny, estradowy), by nobilitować osobę, postać „adresatki” – niezależnie od efektu adaptacji dramaturgii i estetyki muzycznej do dramatu scenicznego.

Podobną zasadę krzyżowania się „wysokiego” z „niskim” wciela także *Nieskończona historia*. To jednak nie tyle próba restytuowania szacownej formy, respektująca „pamięć gatunkową”, ile swobodna trawestacja wzorca umownie opatrzonego znakiem dawności czy dostojności. Artur Pałyga, sięgając do tradycji antycznej, wprowadza na scenę Chór z Przewodnikiem, jako medium narracji, w strofach komentarza lub we wspólnym opowiadaniu towarzyszący postaciom. Śpiew czy raczej melorecytacja przysługuje też zwyczajnym mieszkańcom, a nawet rzeczywistości nieożywionej. Te formalne rozwiązania, przejęte z klasycznych gatunków, bezceremonialnie wpisują się w poetykę codzienności – sztuka oscyluje między montażem kameralnych scen a oratorium „na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą”. Opowieść

o jednym dniu z życia lokatorów kamienicy, dniu śmierci starej kobiety, otwiera uwertura w wykonaniu Chóru. Muzyczną konwencję trywialnie i komicznie rewaloryzuje aria „gospodarcza”, odśpiewana przez (zmarłą) Dworniczkową. Po niej do akcji wkraczają domowe sprzęty, naczynia, bibeloty. Przedstawiony w kronikarskim skrócie, głosami Kalendarza i Starej Pożółkłej Gazety, obraz monotonnego życia bohaterki wieńczy modlitwa. Chór, na przemian z Przewodnikiem, intonuje litanie za duszę zmarłej do wypełniających jej życie „opuszczonych” przedmiotów. W wyolbrzymieniu, na prawach kontrapunktu, mieszają się rejestry stylistyczne – litanijne eksklamacje zastępuje adoracja doświadczenia egzystencjalnej prostoty, niezmienności, rutyny, a w tle ani na chwilę nie cichnie pulsujący rytm rockandrollowej muzyki. Hiperbola błahego staje się figurą retoryczną, uprawomocniającą powołaną przez Pałygę metafizykę codzienności. Połączenie wzniosłej muzyczno-religijnej formy z afirmacją życiowego konkretności oznacza więc swoisty akt sakralizacji, który ma uchronić od niepamięci mały, swojski świat bohaterki, osobę zmarłej i jej życie wydobyć na moment z kręgu popolitości. Chwył transformowania muzycznych kodów, wytrącanych z ich pierwotnych orbit, na przekór tradycyjnemu ich przyporządkowaniu i zastosowaniu pracuje też w odmienny sposób. W arii właściciela zakładu pogrzebowego podkreśla obłaskawienie i przytłoczenie śmierci przez wyestetyzowany ceremoniał pochówku. Rzeczowy opis świadczonych usług i żałobnych rekwizytów, nierzadko ocierających się o kicz, w powiązaniu z koturnowością muzycznej ramy, w jaką ten opis został wtłoczony, składają się na tragifarsowy efekt.

Na podstawie tekstu łatwo można ocenić stopień umuzycznienia *Nieskończonej historii*, ale już niekoniecznie charakter brzmienia. Czy „aria” jest raczej nazwą umowną i dopuszcza szeroki margines możliwości wykonania, czy też istotnie ma być przeniesieniem konwencji śpiewu oratoryjnego/operowego, przełamanej nutą parodii? A chór – czy jego partie buduje śpiew melodyczny, melodeklamacja czy po prostu rytmizowana mowa? W praktyce kształt muzyczny, a także sceniczny utworu, jak zwykle, skonkretyzują decyzje realizatorów. Z pewnością

jednak jako owoc nowych strategii pisania dla teatru sztuka Pałygi przyswaja sporo cech oratorium, tj. formy muzyki dramatycznej, która opiera się na współdziałaniu części solowych i chóralnych, bez akcji scenicznej (w *Nieskończonej historii* ogranicza się ona do minimum), często z epicką partią narratora, wprowadzającego postacie i objaśniającego akcję dramatyczną (którego rolę przejmuje tu właśnie chór)<sup>30</sup>. Ale to oratorium naszej (po)nowoczesnej epoki, ery komputerów, internetu, bezustannego ruchu, nasycone hałasami miasta. W zasadzie odchodzi od tematyki religijnej – choć obficie wyzyskuje modlitewne cytaty i parafrazy, choć jednym z kluczowych motywów jest poszukiwanie Boga czy może raczej tęsknota za czymś, co mogłoby odślaniać wymiar metafizyczny ludzkiej egzystencji. *Nieskończona historia* to oratorium, w którym autor z premedytacją przeplata sacrum z profanum. Reaktywując przestrzeń mitu, otwiera się na czas historyczny, na życie codzienne i nie stroni od tonacji buffo.

Zwrot w stronę muzyki ma niewątpliwie ogromny wpływ na przeobrażenia gatunkowe współczesnej twórczości dla teatru, porównywalny z radykalnymi modyfikacjami klasycznych kategorii dramatycznych (jak akcja, fabuła, postać, czas) i zapewne nie mniejszy niż przechwytywanie formatów typowych dla innych mediów (filmowych, telewizyjnych itp.). W przypadku łączenia tekstu autorskiego z elementami wokalnie-instrumentalnymi o muzycznym konturze – a, w konsekwencji, także kształcie gatunkowym całości – decyduje nie tylko względnie proste kryterium objętości tego rodzaju wstawek, występujących najczęściej w postaci gotowych przytoczeń z zasobów kultury. Decyduje również moc sprawcza, nośność w warstwie znaczeniowej. Utwór muzyczny (zazwyczaj zaś słowno-muzyczny), włączony do dramatu, ma niesamodzielny status, a jego odbiór przebiega inaczej niż wówczas, gdy funkcjonuje autonomicznie. W zamian zyskuje niejako drugie życie, dzięki osadzeniu i/lub przewartościowaniu w nowym kontekście, jako źródło napięć i komplementarnych, nieoczekiwanych,

---

<sup>30</sup> *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. ŚLEDZIŃSKI. Warszawa 1981, s. 715.

ukrytych znaczeń. Na tym polega jego rola z perspektywy gatunkowej modernizacji i w tym sensie – zwłaszcza w użyciach nietypowych, dywersyjnych – jest zdarzeniem dramatycznym. Zdarzeniem, które, szczególnie w tekstach dla teatru postdramatycznego, z reguły nie wypływa z konwencjonalnej funkcji posuwania akcji naprzód – rozgrywa się na płaszczyźnie dyskursu i ma wzmacniać performatywne oddziaływanie spektaklu.

W przypadku nawiązań konstrukcyjnych miernikiem gatunkowych transgresji mógłby być stopień zbliżenia do kompozycji muzycznej, gdyby nie kontrargument, że podobieństwo to w praktyce nie tak łatwo ocenić. Czy zatem nieostrość kryteriów winna zniechęcać do poszukiwania tajemnicy efektywności takich związków? Nie, skoro formy muzyczne, wobec erozji form dramatycznych, stają się dla współczesnych dramatopisarzy nie tylko kopalnią rozwiązań artystycznych, ale i doskonałym narzędziem przekazu. Rzecz jasna, rozpatrując pisarskie transpozycje z pogranicza, gdzie spotykają się dramat i muzyka, można mówić jedynie o realizacjach przybliżonych z powodu odmienności tworzyw obu sztuk. Jedno wydaje się pewne. Tym, co niezmiennie wyzwała transformacyjną energię wszystkich tych muzycznych nawiązań, zarówno pojedynczych komponentów, jak i form czy technik, jest zawarty w nich ładunek dramatyczny. Uwierzytelnienie nowych możliwości artystycznych zależy już od sposobu aktualizacji tego potencjału.

Spojrzenie na problem gatunkowości wędruje między perspektywą ewolucji współczesnych praktyk pisania dla sceny a perspektywą odbioru. Muzyczność najnowszej dramaturgii to, z jednej strony, zjawisko nie tylko audialne, lecz także czynnik genologiczny. Dlatego domaga się opisu sposobów użycia środków i technik innej sztuki w utworach dla teatru. Choć jest jednym z wyrazistych świadectw zmieniającej się tożsamości dramatu, to przecież nie pozwala zapomnieć i o jego muzycznych początkach, i o wielowiekowej symbiozie z muzyką i śpiewem, a dziś otwarcie wskazuje możliwość nieustannej mediacji między różnymi gatunkami wypowiedzi. Z drugiej strony, muzyczność implikuje podejście uwzględniające wzajemne oddziaływanie na siebie

tekstu dramatycznego/spektaklu i odbiorcy, szczególnie na poziomie emocjonalnym. Emocje doświadczone i zaświadczone w utworze, również dzięki działaniom muzycznym, stają się pobudzeniami czytelnika/widza, współuczestniczącego w rozwoju wydarzeń. Poruszenie, emocjonalna odpowiedź na przedstawioną historię wydaje się nieodzownym warunkiem odbioru. Nie zawsze chodzi o tożsamość doznań, jaką rodzi identyfikacja z postaciami, albo odwrotnie – o postulowany przez awangardę XX wieku (od Brechta) efekt obcości i pożądaný wtedy dystans. Autorzy teatralni najchętniej projektują teraz taki sposób odbioru, który zakłada emocjonalną „współ- i rozbieżność, polegającą na przemieszczaniu się między różnymi poziomami tekstu”<sup>31</sup>. Projektowana w tekście i w interakcji z tekstem dramaturgia muzyczna – akompaniament, współdziałanie, wzmocnienie, kontrapunkt – odgrywa w tym dynamicznym procesie niebagatelną rolę.

Jego mechanizm można przyrównać do opisanego przez Claire Petitmengin wzajemnego przenikania się znaczenia odczuwanego i pojęciowego<sup>32</sup>. To pierwsze wiąże się właśnie z emocjonalną percepcją muzyki, jest wartością przedrefleksyjną, rodzącą się niemal natychmiast w reakcji na dane przeżycie, intuicyjną i przedwerbalną, która skrywa dopiero załazek myśli. Drugie – znaczenie pojęciowe – powstaje w efekcie różnicowania pierwszego, jeszcze niejasnego, niekiedy intensywnego wrażenia, w procesie kształtowania myślowych obrazów, uczuć i pojęć. Petitmengin pokazuje, że sens pojęciowy rzadko wynurza się w precyzyjnej, skończonej postaci i że nawet wówczas, gdy się wykrystalizuje, nie ustaje przedrefleksyjna aktywność. W odbiorze muzyki autonomicznej faza tworzenia się znaczenia odczuwanego jest naturalnie najistotniejsza i nie musi prowadzić do myślenia pojęciowego. Z odbiorem muzyki funkcjonującej w obrębie dramatu jest już inaczej. Nie

---

<sup>31</sup> P. CZAPLIŃSKI: *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*. W: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*. Red. R. NY CZ, A. ŁEBKOWSKA, A. DAUKSZA. Warszawa 2015, s. 373.

<sup>32</sup> C. PETITMENGIN: *Ku źródłom myśli. Gesty i transmodalność: wymiar przeżywanego doświadczenia*. Przeł. E. BODAL, A. TUSZYŃSKI. „AVANT” 2012, nr 3.

wyklucza on możliwości czystych odczuć, ale zawsze w grę wchodzi także słuchanie muzyki „uchem umysłu”, stymulowane kontekstowo, zwłaszcza jeśli jest to muzyka ze słowami. Dlatego – zważywszy zamierzone przez twórców reakcje odbiorcze, intensywność emocji w konfrontacji z refleksją – nie jest obojętna gatunkowa identyfikacja użytego materiału muzycznego lub adaptowanej konstrukcji. Choć współcześnie dominuje estetyka agatunkowości, a regułę stanowi hybrydyzacja form wypowiedzi, to gatunki muzyczne zachowały swą rozpoznawalność, jaką zapewniają pewne wyobrażenia o nich i dyrektywy słuchania. Paleta emocji wzbudzanych w trakcie lektury lub przedstawienia utworu dramatycznego wzbogaconego muzycznie zależy jest więc od tego, czy pozostają one w zgodzie z wpisaniem w gatunek muzyczny stylem odbioru, czy są prowokowane w grze z nastawieniami i oczekiwaniami odbiorców, czy też rozniecane wbrew ich przyzwyczajeniom. Tę grę każdorazowo reguluje opowieść. W takiej czy innej konfiguracji spotkania to uruchamia złożony, wielostopniowy proces odbioru, który może okazać się frapującym, głębokim albo niepokojącym doświadczeniem, emocjonalno-intelektualnym zdarzeniem.

## Bibliografia

- BAJER M.: *Verklärte nacht*. W: *Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*. Red. M. SUGIERA, A. WIERZCHOWSKA-WOŹNIAK. Kraków 2005.
- BARAŃCZAK S.: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paryż 1983.
- BURZYŃSKA A.R.: *Polski teatr współczesny z ducha muzyki*. „Teatr” 2015, nr 11. Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki, tekstowo.pl.
- CZAPLIŃSKI P.: *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*. W: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwróceniu afektywnym*. Red. R. NYCZ, A. ŁEBKOWSKA, A. DAUSZA. Warszawa 2015.
- DEMIRSKI P.: *Bitwa warszawska 1920*. W: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*. Red. J. KRAKOWSKA. Warszawa 2015.
- FERTACZ M., SIKORSKA-MISZCZUK M.: *III Furie*. W: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*. Red. J. KRAKOWSKA. Warszawa 2015.

- FISCHER-LICHTE E.: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008.
- GŁOWACKI J.: *Czwarta siostra*. „Dialog” 1999, nr 10.
- GŁOWIŃSKI M.: *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W: IDEM: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992.
- GŁOWIŃSKI M.: *Muzyka w powieści*. W: IDEM: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997.
- HEJMEJ A.: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008.
- HEJMEJ A.: *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń 2012.
- KARASIŃSKA M.: *Muzyka i dramat. Razem czy osobno?* W: *Muzyczność w dramacie i teatrze*. Red. E. RZEWUSKA, J. CYMERMAN. Lublin 2013.
- KMIECIK M.: *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym*. W: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*. Red. J. KRAKOWSKA. Warszawa 2015.
- KOCHAN M.: *Holyfood*. W: *Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*. Red. M. SUGIERA, A. WIERZCHOWSKA-WOŹNIAK. Kraków 2005.
- KRAJEWSKA A.: *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*. W: *Genologia dzisiaj. Praca zbiorowa*. Red. W. BOLECKI, I. OPACKI. Warszawa 2000.
- LACHNIT E.: *Człowiek ze śmieci*. „Dialog” 1996, nr 5–6.
- LEHMANN H.-T.: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004.
- MAN T.: *Katarantka*. „Dialog” 1998, nr 4.
- MYŚLIWSKI W.: *Requiem dla gospodyni*. „Dialog” 2000, nr 10.
- PAKUŁA M.: *Na końcu tańcucha*. Kraków 2011.
- PAŁYGA A.: *Nieskończona historia*. W: IDEM: *Powrót bogów*. Kraków 2017.
- PETITMENGIN C.: *Ku źródłom myśli. Gesty i transmodalność: wymiar przeżywanego doświadczenia*. Przeł. E. BODAL, A. TUSZYŃSKI. „AVANT” 2012, nr 3.
- RATAJCZAKOWA D.: *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*. Poznań 2015.
- ROWICKI P.: *Nasza jest noc*. „Dialog” 2017, nr 12.
- RUDZKA Z.: *Pęknięta, obwiązana nitką*. W: EADEM: *Zimny bufet*. Kraków 2012.
- SARAMONOWICZ A.: *Testosteron*. W: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*. Red. H. SUŁEK. Kraków 2004.
- SIKORSKA-MISZCZUK M.: *Popiełuszko*. W: *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia 2. Wybór i wstęp J. KOPCIŃSKI*. Warszawa 2013.
- STASIUK A.: *Ciemny las*. Wołowiec 2007.

SZULC T.: *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937.

*Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*. Red. A. HEJMEJ, T. GÓRNY. Kraków 2016.

WIEGANDT E.: *Powinowactwa przez kompozycję (w literaturze nowoczesnej)*. W: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004.

## **When music is action**

### **Genre contaminations of the new drama**

#### Summary

Musicality is a strong, often inseparable feature of recent Polish dramas and texts for theater. Its characteristic manifestations include choral parts (singing or recitative), songs (usually quotations of well-known works and remixes), or operations on language which bring out its sound qualities. Ewa Wąchocka analyses two most important musical phenomena in contemporary drama, crucial from the genealogical perspective: the assimilation of songs and compositional-structural references. The use of ready-made verbal and musical elements clearly indicates the transformation of the dramatic text itself and, at the same time, the change of its status and meaning in the theatrical performance. The inlays usually go beyond the traditional role of musical scenery, constitute more than just a commentary or an aesthetic sign, and not infrequently function in a manner similar to musical theater genres (such as musical, song-play, concert). Expanding the text with songs or chants, motivated primarily thematically and ideologically – like in the case in dramaturgy presenting new historical narratives – simultaneously affects genre contaminations. It testifies to the infiltration of popular genres into theater, while works built on the model of musical forms, which are rarer, harken back to the tradition of high genres (requiem, oratorio). Both forms of music in the transpositions of contemporary playwrights take on a performative character, becoming events that combine music and text in action.

**Keywords:** drama, musical forms, song and chant, requiem, oratorio, transposition, popular genre culture, high genres, performativity



## Wenn Musik zur Handlung wird Gattungskontaminationen des neuen Dramas

### Zusammenfassung

Die Musikalität ist ein starkes, oft untrennbares Attribut der neuesten polnischen Dramen und Theaterwerke. Zu ihren charakteristischen Erscheinungsformen gehören Chorpartien (Gesang oder Melorezitation), Songs, Lieder (meistens Zitate aus bekannten Werken und Remixe) bzw. Operationen an der Sprache, die deren Klangqualitäten hervorbringen. Ewa Wąchocka analysiert die zwei wichtigsten musikalischen Phänomene in der zeitgenössischen Dramaturgie, die aus der gattungsbezogenen Perspektive entscheidend sind – die Assimilation von Liedern und Songs und die kompositorisch-konstruktiven Bezüge. Die Anwendung von fertigen textmusikalischen Elementen weist deutlich auf die Transformationen des dramatischen Textes selbst sowie auf die Veränderung seines Status und seiner Bedeutung in der Theateraufführung hin. Die Inkrustationen schreiten normalerweise über die traditionelle Rolle der musikalischen Szenerie hinaus. Sie bilden nicht nur einen Kommentar bzw. ein Zeichen der Ästhetik, sondern funktionieren nicht selten in ähnlicher Weise wie musikalisch-theatralische Gattungen (wie Musical, Singspiel, Konzert). Die Erweiterung des Textes um Lieder oder Songs, die hauptsächlich thematisch und ideologisch motiviert sind, wie in der eine neue Geschichtserzählung präsentierenden Dramaturgie, wirkt sich zugleich auf die Gattungskontaminationen aus. Sie stellt unter Beweis, dass populäre Gattungen in das Theater hineindringen. Hingegen greifen die nach dem Vorbild von musikalischen Formen konstruierten, selteneren Werke auf die Tradition der hohen Gattungen (*Requiem*, Oratorium) zurück. Die beiden Formen der Musikalität nehmen in den Transpositionen zeitgenössischer Dramatiker einen performativen Charakter an. Sie werden zu Ereignissen, die Musik und Text im Handeln verbinden.

**Schlüsselwörter:** Drama, musikalische Formen, Lied und Song, Requiem, Oratorium, Transposition, Kultur populärer Gattungen, hohe Gattungen, Performativität

## Kiedy muzyka jest działaniem Kontaminacje gatunkowe nowego dramatu

### Streszczenie

Muzyczność stanowi mocny, często nieodłączny atrybut najnowszych polskich dramatów i tekstów dla teatru. Do jej charakterystycznych przejawów należą partie chóru (śpiew lub melorecytacja), songi, piosenki (najczęściej cytaty znanych utworów oraz remiksy), operacje na języku wydobywające jego jakości dźwiękowe. Ewa Wąchocka analizuje dwa najważniejsze zjawiska muzyczne

wie współczesnej dramaturgii, kluczowe z perspektywy genologicznej – asymilację piosenek i pieśni oraz nawiązania kompozycyjno-konstrukcyjne. Użycie gotowych elementów słowno-muzycznych wyraźnie wskazuje na transformację samego tekstu dramatycznego, a zarazem na zmianę jego statusu i znaczenia w teatralnym przedstawieniu. Inkrustacje zwykle wykraczają poza tradycyjną rolę scenografii muzycznej, nie są tylko komentarzem czy znakiem estetyki, nierzadko funkcjonują w sposób zbliżony do gatunków muzyczno-teatralnych (jak musical, śpiewogra, koncert). Poszerzenie tekstu o piosenki lub pieśni, motywowane przede wszystkim tematycznie i ideologicznie, jak w dramaturgii prezentującej nowe narracje historyczne, rzutuje jednocześnie na gatunkowe kontaminacje. Świadczy o przenikaniu do teatru gatunków popularnych, natomiast utwory budowane na wzór form muzycznych, rzadsze, sięgają do tradycji gatunków wysokich (*requiem*, oratorium). Obie formy umuzycznienia w transpozycjach współczesnych dramatopisarzy nabierają charakteru performatywnego, stają się zdarzeniami, łączącymi muzykę i tekst w działaniu.

**Słowa kluczowe:** dramat, formy muzyczne, piosenka i pieśń, *requiem*, oratorium, transpozycja, kultura gatunków popularnych, gatunki wysokie, performatywność