

DOI: 10.31648/an.10319

Derkowska, Aneta (2023), *Operowe laboratorium. Hybrydy gatunkowe w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XX wieku.*

**Toruń: Wydawnictwo Naukowe GRADO – Wydawnictwo Adam Marszałek, ss. 592,
ISBN 978-83-66221-13-0 978-83-8180-740-1**

Keywords: Polish opera in the second half of the 20th century, hybrid genres, opera-oratorio, opera-ballet, opera-drama, the actantial model

O cóż w końcu chodzi tym, którzy rozprawiają o mieszanu gatunków? Niechaj podręczniki jak najdokładniej je dzielą, ale jeżeli geniusz w myśl wyższych celów łączy kilka z nich w jednym i tym samym dziele, trzeba zapomnieć o regułach podręcznikowych i badać tylko, czy te wyższe cele osiągnął. Cóż mnie obchodzi, że jakaś sztuka Eurypidesa nie jest ani całkowicie opowiadaniem, ani całkowicie dramatem? Możecie ją nawet nazwać mieszańcem; dość, że ten mieszaniec daje mi więcej zadowolenia, jest bardziej budujący niż najbardziej prawidłowe plody waszych poprawnych Racine'ów czy jak tam się zwą jeszcze. Czyż muł, chociaż nie jest ani koniem, ani osłem, nie należy do najpożyteczniejszych zwierząt jutrznnych? (Lessing 1994: 84)

W 2023 roku ukazała się nakładem Oficyny naukowej Wydawnictwo Adam Marszałek oraz Wydawnictwa Naukowego GRADO praca *Operowe laboratorium. Hybrydy gatunkowe w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XX wieku* autorstwa Anety Derkowskiej, doktor muzykologii, kulturoznawczyni i nauczycielki w Zespole Szkół Muzycznych im. Karola Szymanowskiego w Toruniu. Publikacja otwiera nową serię wydawniczą „Konteksty w Muzyce – Muzyka w Kontekstach” pod redakcją naukową Marcina Gmysa. Sam fakt zainicjowania tego typu serii, w celu zaprezentowania szerokiego spojrzenia na aspekty muzyczne, warto odnotować.

Ideą przewodnią książki jest chęć zgłębienia zjawiska powszechnego w polskiej twórczości muzycznej drugiej połowy XX wieku, którym były sceniczne kompozycje o charakterze heterogenicznym, takie jak opera-balet, opera-oratorium, opera-dramat, opera-balet-pantomima itp. Utwory te nie realizowały określonych paradygmatów gatunkowych homogenicznie, a stanowiły syntezę gatunkowe, w związku z czym wymykały się regułom prostej kwalifikacji. Zaistnienie tego zjawiska na początku lat 60. XX wieku stanowiło odpowiedź na powszechnie panujący po II wojnie światowej pogląd o kryzysie opery (s. 9). „W XX wieku opera stała się więc obszarem eksperymentów służących poszukiwaniom gatunkowym, estetycznym, filozoficznym, percepcyjnym, jak również brzmieniowym, a jednym z rezultatów jej przeobrażeń jest odnowienie operowych hybryd gatunkowych” (s. 11). Jak słusznie zauważa Autorka, nie było to działanie nowatorskie w historii rozwoju gatunku. Synteza sztuk jest bowiem istotą opery, opera ze swej natury to gatunek hybrydyczny. Pierwsze opery były określane *dramma per musica* (np. *Euridice* von Jacopo Peri), *favola in musica* (np. *L'Orfeo* von Claudio Monteverdi) czy *dramma musicale* (np. *Il Sant' Alessio* von Stefano Landi). Opera-balet (*opéra-ballet*) to z kolei typowy gatunek francuskiej opery barokowej, którego słynnymi przykładami są *L'Europe galante* André Campry z 1697 roku czy *Les Indes galantes* Jeana-Philippe'a Rameau z 1735 roku (zob. Harris-Warrick 2016: 207–209; Schneider 2016). Ryszard Wagner natomiast realizował koncepcję dramatu muzycznego, w którym słowo, muzyka i scenografia miały stanowić jedność – syntezę sztuk zgodną z doktryną *Gesamtkunstwerk*. Po dziś dzień opera „[n]iczym w soczewce [...] skupia w sobie mnogość impulsów płynących ze zróżnicowanych zjawisk kultury towarzyszącej powstaniu konkretnych dzieł” (Sokalska 2016: 13).

Genezę syntez gatunkowych jako „punkt wyjścia do określenia miejsca i znaczenia gatunków hybrydycznych w historii opery polskiej po II wojnie światowej” (s. 17) Autorka kreśli na wstępie książki (1. *Operowe gatunki hybrydyczne – rekonesans historyczny*). Odrębny rys dedykuje przy tym operowym gatunkom hybrydycznym w muzyce polskiej drugiej połowy XX wieku (1.2), będących przedmiotem publikacji. „Ów kontekst porównawczy okazał się konieczny do udzielenia odpowiedzi na pytanie dotyczące różnych sposobów kontynuowania tradycji operowych w twórczości kompozytorów polskich. Konfrontacja ta służyła również ocenie stopnia innowacyjności proponowanych rozwiązań kompozytorskich” (s. 18).

Przyjęte przez Autorkę postępowanie metodologiczne jest dwuetapowe: w pierwszym nazywa cechy konstytutywne opery, oratorium, baletu, kantaty i dramatu, aby je następnie rozpoznać w utworach hybrydycznych; w drugim ustanawia główne siły dramaturgiczne, sterujące w utworze akcją, zgodnie z założeniami metody

strukturalnej Algirdasa Julienu Greimasa. Takie procedowanie pozwala na określenie nie tylko specyfiki badanego zjawiska, lecz także procesu jego powstania i czynników warunkujących ten proces.

Struktura pracy jest przejrzysta i przemyślana, obejmuje trzy części: teoretyczno-metodologiczną (Rozdział I, Rozdział II), analityczną (Rozdział III) oraz interpretacyjną (Podsumowanie). W pierwszym rozdziale Autorka przedstawia aparat pojęciowy, precyzyjnie definiuje dramat, operę, balet, oratorium, kantatę, podając ich wyznaczniki gatunkowe na podstawie XVIII- i XIX-wiecznych leksykonów i traktatów, „uwzględniają one bowiem nie tylko pierwotne cechy gatunkowe [jak ma to miejsce w źródłach z XVII wieku – M.K.], lecz również te, które w kolejnych latach ulegały zmienności historycznej” (s. 26). Rozdział zamyka charakterystyka hybryd gatunkowych w odniesieniu do wyselekcjonowanych cech dystynkcyjnych poszczególnych gatunków. Derkowska pisze, które komponenty (kategorie) łączą się ze sobą najczęściej i w jaki sposób dochodzi do powstania syntez. Drugi teoretyczny rozdział został poświęcony omówieniu metody aktancyjnej Algirdasa Julienu Greimasa, którą Autorka wykorzystała w części praktycznej, stanowiącej analizę wybranych gatunków hybrydycznych w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XX wieku. Rozdział drugi obejmuje definicje strukturalizmu, charakterystykę źródeł teorii Greimasa – modelu funkcjonalnego Władimira Proppa, struktury mitu w ujęciu Claude’a Lévi-Straussa oraz strukturalizmu Louisa Trolle’a Hjemsleva, a także opis schematu Greimasa, pozwalającego na rozpatrywanie zarówno struktur spektaklu poprzez stosunki między sześcioma aktantami: podmiotem, przedmiotem, nadawcą, odbiorcą, pomocnikiem i przeciwnikiem, jak i jego znaczenia w analizie dramaturgii. W ostatniej części tego rozdziału Autorka eksplikuje implementację modelu aktancyjnego do analizy dzieła operowego. Obszerna część teoretyczna świadczy o erudycji Derkowskiej, o krytycznym i twórczym korzystaniu z naukowego dorobku poprzedników oraz o porządnym warsztacie badawczym. Jest także dobrym wprowadzeniem do kolejnej części książki – części empirycznej. Rozdział trzeci stanowi analizę scenicznych hybryd gatunkowych na przykładzie reprezentatywnych rodzimych kompozycji drugiej połowy XX wieku. Autorka studiuje następujące kompozycje: oratorium-operę *Ajelet, córka Jęftego* Augustyna Blocha, operę-dramat ekspresjonistyczny *Jutro* Tadeusza Bairda, operę-dramat ekspresjonistyczny *Matka czarnoskrzydłych snów* Hanny Kulenty, operę-oratorium-dramat mówiony *Danton – czyli kilka obrazów z dziejów Wielkiej Rewolucji Francuskiej* Zbigniewa Bargielskiego, oratorium-operę-balet *Raj utracony* Krzysztofa Pendereckiego, dramat mówiony-operę-oratorium *Julia i Romeo* oraz dramat mówiony-operę-oratorium-balet *Misterium*

Heloizy Bernadetty Matuszczak. Derkowska dokonuje wszechstronnego oglądu wybranych dzieł. Prezentację utworów jako kompozycji hybrydycznych poprzedza każdorazowo informacja o utworze, o konstrukcji libretta, analiza aktancyjna oraz opis konstrukcji dramaturgicznej dzieła. Wnikliwe studium materiału źródłowego skłania Autorkę do konstatacji, że synteza cech opery z wyróżnikami innych gatunków w polskiej twórczości muzyczno-scenicznej w drugiej połowie XX wieku to zwrot z jednej strony ku technikom kompozytorskim i dorobkowi wcześniejszych epok, z drugiej – ku nowym, nierzadko awangardowym środkom i rozwiązaniom artystycznym.

O ile opera-oratorium i opera-balet stanowią rezultat z całą pewnością doskonale uświadomionego procesu podążania kompozytorów drogą tradycji, o tyle inne, często bardziej złożone syntezy są wynikiem inspiracji technikami i teoriami charakterystycznymi dla awangardy teatralnej tego okresu (*Danton* – opera-oratorium-dramat mówiony, *Raj utracony* – opera-oratorium-balet, *Julia i Romeo* i *Misterium Heloizy* – opera-oratorium-dramat mówiony-balet, *Matka czarnoskrzydłych snów* oraz *Jutro* – opera-dramat ekspresjonistyczny) (s. 28–29).

W Podsumowaniu Autorka syntetycznie prezentuje konkluzje i wnioski, wynikające zarówno z części empirycznej pracy, jak i rozdziałów teoretycznych. Udaje się ustalić „najsilniejsz[e] i najczęściej łączon[e] z operą ogniw[a] gatunkow[e]” i nazwać cechy tych ogniw, manifestujące się w analizowanych kompozycjach.

W Zakończeniu Autorka proponuje krótki ekskurs w XXI wiek. Poddaje analizie *Qudsję Zaher* Pawła Szymańskiego, powstałą w 2005 roku do libretta Macieja Drygasa i mającą swoją prapremierę 20 kwietnia 2013 roku na deskach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, jako przykład kompozycji hybrydycznej rodzimej proveniencji XXI wieku – syntezy opery z oratorium i dramatem mówionym. Ogląd XXI-wiecznego dzieła z wykorzystaniem obranej wcześniej na potrzeby zbadania gatunków hybrydycznych drugiej połowy XX wieku metodologii służy zilustrowaniu jej aktualności i funkcjonalności w tego typu badaniach komparatystycznych.

Okazuje się, że hybrydy gatunkowe w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XX wieku, a także z początków XXI to wyraz poszukiwań nowej formy dla w powszechnej świadomości „skostniałej” i najbardziej skonwencjonalizowanej sztuki. „Uzyskany w myśl idei korespondencji sztuk synkretyzm widowiska muzyczno-słowno-wizualnego [...] stanowił rezultat na wskroś przemyślanego, nowoczesnego procesu twórczego, przenikniętego świadomością tradycji”, rekapitułuje Derkowska (s. 454).

Książkę zamyka lista literatury podzielona na: partytury, libretta, programy, literaturę muzykologiczną, wydawnictwa zbiorowe, recenzje, artykuły prasowe i konteksty pozamuzyczne, a uzupełnia aneks ze 117 przykładami nutowymi ośmiu kompozycji omawianych w pracy.

Monografię Derkowskiej cechują akrybia i pasja badawcza, naukowa dojrzałość i wnikliwość w odniesieniu do badanego materiału oraz nowatorstwo. W polskiej literaturze muzykologicznej i teatrologicznej brakowało dotychczas syntetycznego opracowania o podobnej tematyce, praca stanowi więc udaną próbę wypełnienia pewnej niszy badawczej, zarówno tematycznie, jak i metodologicznie, oraz nakreślenia możliwych kierunków i perspektyw dalszych badań. Fakt współistnienia i współzależności w poszczególnych dziełach scenicznych tak wielu składowych – muzyki, słowa, sztuk plastycznych, gestu scenicznego, reżyserskich koncepcji interpretacyjnych – oraz brak uniwersalnych procedur postępowania w badaniach nad operą czy formami pokrewnymi pozwalają stworzyć się na różne podejścia metodologiczne, w tym interdyscyplinarne odniesienia, i dokonywanie wieloaspektowych interpretacji.

Reasumując, studium *Operowe laboratorium. Hybrydy gatunkowe w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XX wieku* autorstwa Anety Derkowskiej stanowi oryginalną i ważną pozycję w polskim dorobku badań nad operą i teatrem muzycznym. Inaugurując nową serię wydawniczą „Konteksty w Muzyce – Muzyka w Kontekstach”, wskazuje na to, że nie zabraknie naukowej refleksji nad zagadnieniami z zakresu muzyki w interdyscyplinarnym podejściu. Pojawiła się bowiem nowa, wiarygodna i ambitna platforma służąca wymianie myśli i prezentacji szerokiego spektrum tematów (około)muzycznych.

Bibliografia

- Lessing, G.E. (1994), *Dramaturgia hamburska. Wybór*. Przeł. i oprac. Dobijanka-Witczakowa, O. Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Harris-Warrick, R. (2016), *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schneider, H. (2016), *Opéra-ballet*. *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17312> [dostęp: 20.06.2024].
- Sokalska, M. (2016), *Wstęp*. W: Sokalska, M. (red.), *Opera w kulturze*. Kraków: Wydawnictwo Avalon.

Małgorzata Kosacka

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0754-0205>

Uniwersytet Warszawski/ University of Warsaw

m.kosacka@uw.edu.pl

