

**Adam Regiewicz**

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie (PL)

ORCID: 0000-0003-1367-7697

# *Opera mleczana*: Między komiksem a musicaliem

## Abstract

### *Opera mleczana*: Between a Comic Strip and a Musical

This article offers an analysis of the performance *Opera mleczana* (Milk Opera), directed by Mikołaj Grabowski, which premiered on 9 March 2003 at Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej (Helena Modrzejewska National Old Theatre) in Kraków. Its libretto and music by Stanisław Radwan were based on satirical drawings by Andrzej Mleczko. Using the theory of intermediality, the author interprets not only the content of the performance, but also the various forms and means of expression it employs, borrowed from opera, musical, film, soap opera, and comic strips. It is argued that the show's hybridity contributed to its popularity, as it made it easier for the actors to connect with a multigenerational audience.

## Keywords

*Opera mleczana*, opera, musical, comics, satire, intermediality, Stanisław Radwan

## Abstrakt

Artykuł jest analizą spektaklu *Opera mleczana* w reżyserii Mikołaja Grabowskiego (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 9 marca 2003). Podstawę spektaklu stanowiły libretto i muzyka Stanisława Radwana, stworzone na bazie satyrycznych rysunków Andrzeja Mleczki. Posługując się teorią intermedialności, autor podejmuje próbę interpretacji nie tylko treści przedstawienia, lecz także wykorzystanych form i środków, które twórcy przenieśli z opery, musicalu, filmu, opery mydlanej czy komiksu. Hybrydyczność *Opery mleczanej*, według autora, przyczyniła się do popularności przedstawienia, ponieważ ułatwiła aktorom nawiązanie kontaktu z wielopokoleniową widownią.

## Słowa kluczowe

*Opera mleczana*, opera, musical, komiks, satyra, intermedialność, Stanisław Radwan

Trudno nie zgodzić się z konstatacją Dicka Higginsa, że współczesną sztukę charakteryzuje intermedialność<sup>1</sup>, którą należy w podstawowym znaczeniu rozumieć jako relację pomiędzy mediami w określonym typie tekstu. Jednak tak zdefiniowane pojęcie wydaje się dzisiaj niewystarczające. W postrzeganiu intermedialności – szczególnie w epoce nowych mediów – ważne wydaje się analizowanie wszelkiego rodzaju transformacji jednego medium w drugie, a także dynamiki przepływów i fuzji. Badanie intermedialności nie sprowadza się do wykazywania relacji między mediami czy obecności tematów jednego medium w drugim, lecz wiąże się z opisem sieciowej komunikacji, splątanej i korzystającej z różnego typu przekazów ponowoczesnego, płynnego świata. W intermedialności chodzi zatem o akcentowanie wzajemnych wpływów różnych mediów, a także obecności mechanizmów jednego typu przekazu w drugim. Zasada się ona bowiem na niejednorodności przekazu, na który składają się różne elementy kompozycyjne o często odmiennym pochodzeniu generycznym. Chociaż kultura już dawno przyzwyczaiła odbiorcę do wychodzenia poza ramy określonych tradycją form, estetyk czy gatunków, to rozwój multimediów oraz technologii cyfrowej w ostatnich dekadach przyniósł rozwiązania artystyczne, w których wszystko, co ma charakter inter- czy trans-, zyskało znaczenie. Idea fuzji sztuk, realizowana kiedyś za pomocą romantycznego synkretyzmu, awangardowych eksperymentów formalnych czy wreszcie postmodernistycznych gier konwencjami, znalazła wykładnię w estetyce intermedialności<sup>2</sup>.

Ciekawie rysuje się na tym tle przypadek transpozycji komiksu na medium teatralne w *Operze mleczonej* – spektaklu muzycznym wyreżyserowanym przez Mikołaja Grabowskiego w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie<sup>3</sup>. Celem, jaki stawia sobie dalsze studium analityczno-interpretacyjne, jest próba teoretycznej charakterystyki wypracowanego w tym przedstawieniu jednorazowego, eklektycznego i hybrydycznego gatunku, czy wręcz transgatunku, w którym twórcy połączyli komiks z operą i innymi formami dramatyczno-muzycznymi.

Podstawę libretta *Opery mleczonej* stanowią zapisane w „dymkach” fragmentaryczne wypowiedzi bohaterów dobrze znanych satyrycznych obrazków krakowskiego rysownika Andrzeja Mleczi. Inicjatorem przeniesienia ich na scenę teatralną był kompozytor Stanisław Radwan, który tak wyjaśniał swój pomysł:

<sup>1</sup> Dick Higgins, „Intermedia”, tłum. Marek i Teresa Zielińscy, w: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór, oprac. i post. Piotr Rypson (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 117.

<sup>2</sup> Zob. np. Konrad Chmielewski, *Estetyka intermedialności* (Kraków: Rabid, 2008), [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/11888/3/K\\_Chmielecki\\_Estetyka\\_intermedialnosci.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/11888/3/K_Chmielecki_Estetyka_intermedialnosci.pdf).

<sup>3</sup> *Opera mleczonej*, reż. Mikołaj Grabowski, libretto Stanisław Radwan, autor ry sunków Andrzej Mleczo, prem. 9 marca 2003, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków.

To są śpiewane teksty do rysunków Andrzeja Mleczki. Bardzo łatwo zapamiętuje się jego „kreskę”. To, co jest w dymkach do tych rysunków, to najkrótsza i najlepsza diagnoza wszystkiego, co się dzieje z nami i wokół nas. Kiedyś w autobusie usłyszałem, że młodzi ludzie „przerzucali się” tekstami z tych dymków. Zastanawiałem się, skąd je znam, i szybko skojarzyłem z Mleczką, który zapowiadał wówczas, że będzie miał ślub. Postanowiłem więc jeden z tych „dymków” umuzyczyć. On jednak ten ślub odwlekał, a ja dopisywałem kolejne części. W ten sposób powstał taki spektakl, który w całości jest oparty o „teksty dymkowe”.<sup>4</sup>

Twórcy spektaklu starali się oddać istotę Mleczkowskiej satyry. Rysunki artyści, wyśmiewające życie na pokaz, obrazujące i wykpiwające stereotypy wytwarzane w ramach narracji kulturowych, społecznych i narodowych, znalazły odbicie w wyeksponowanym na poziomie dramaturgicznym schematyzmie scenicznym. Został on dodatkowo wzmocniony groteskowym i nieco purnonsensowym humorem, konstruowanym nie tyle na poziomie treści, ile dramaturgii oraz muzyki.

Akcję sceniczną przedstawienia organizują zmieniające się ramowe sytuacje i tematy: w części pierwszej jest to konwencja wieczorku w wytwornym towarzystwie, w następnej – życie rodzinne, w którym kluczowym elementem jest dziecięce łóżeczko, część trzecia wykorzystuje nawiązanie do folkloru podhalańskiego, część czwarta eksploruje sytuacje damsko-męskie, w których ponownie główną rolę odgrywa łóżko, tym razem „mażeńskie”, część piąta rozgrywa się w przestrzeni przedwojennego salonu dawnych elit. W żadnej z części akcja dramatyczna nie przebiega jednak w sposób liniowy, ale składa się – zgodnie z duchem rysunków – z wielu mniejszych całości, niepowiązanych ze sobą przyczyną i skutkiem. Tym, co wiąże poszczególne sceny, jest linia melodyczna oraz kontekst wypowiedzi budowany za pomocą wizualno-muzycznej ramy. Zabieg ten odpowiada współczesnym tendencjom charakterystycznym dla teatru postdramatycznego, które stały się również wyznacznikami nowych form w operze ostatnich dziesięcioleci XX i pierwszych dekad XXI wieku. Chodzi o – jak pisała Alina Borkowska-Rychlewska – „montaż konwencjonalizowanych form, grę iluzji z deziluzją, kolażowość, intertekstualność, prowokacje wobec odbiorcy”<sup>5</sup>. Koncepcję *Opery mleczanej*, przetwarzającej sceniczenie i muzycznie komiksowe rysunki Mleczki, wyróżnia jednak pomysł połączenia na kilku

---

<sup>4</sup> Wypowiedź podczas konferencji prasowej XIV Festiwalu Muzyki Filmowej w Łodzi. Zob. „Stanisław Radwan: Muzyka do «dymków»”, *Interia*, 6 kwietnia 2011, <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-stanislaw-radwan-muzyka-do-dymkow,nld,1797534>.

<sup>5</sup> Alina Borkowska-Rychlewska, „Teatr postdramatyczny – recykling form – intertekstualność: Libretto w operze XX i XXI wieku (uwagi wstępne)”, w: *Miraże identyfikacji: Libretto w operze XX i XXI wieku*, red. Alina Borkowska-Rychlewska i Elżbieta Nowicka (Poznań: Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2015), 19.



FOT. ZBIGNIEW BIELAWSKI

*Opera mleczana* w reż. Mikołaja Grabowskiego,  
Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej,  
Kraków, 2013

poziomach zjawisk polimedialnych<sup>6</sup>, to znaczy takich, w których jakość jednostki semiotycznej zależy od więcej niż jednego medium.

Semantyczną całość w polimedialnym komiksie współtworzą obraz i tekst słowny, który może pełnić funkcję podpisu lub przytoczenia wypowiedzi postaci umieszczonej w „chmurkach” czy „dymkach”. Komiks połączył zatem dwie tradycyjne sztuki: literaturę i „literackie”, to znaczy nastawione na wizualną narrację, malarstwo. Z kolei zasada konstruowania komiksu jako sekwencji obrazków nawiązywała do sztuki kinematograficznej. „Sposoby posługiwania się następstwem i zestawieniem obrazów w komiksach oraz uzyskiwane w ten

<sup>6</sup> W opisie poniższych rozwiązań intermedialnych korzystam z klasyfikacji Wernera Wolfa. W Polsce klasyfikację tę przybliżyli Magdalena Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011) oraz Andrzej Hejmej, *Komparatystyka: Studia literackie – studia kulturowe* (Kraków: Universitas, 2013). Zob. Werner Wolf, „Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality”, w: *Comparative Literature: Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity*, ed. Lisa Block de Behar et al., vol. 1 (Oxford: EOLSS, 2009), 133–155.

sposób efekty są niemal identyczne jak w opowieściach filmowych<sup>7</sup>, co więcej, podlegają tym samym rozwiązaniom formalnym – jak montaż czy zmiana planu lub punktu widzenia kamery.

Podobnie polimedialna jest opera, na której semantyczny przekaz składa się wiele mediów<sup>8</sup>. Opera to jednocześnie przykład „hybrydy medialnej”, w której łączą się: tekst literacki (libretto), muzyka, balet, teatr, a zarazem zjawisko artystyczne nieustannie poszukujące nowych rozwiązań i sposobów przełamania konwencji. Aneta Derkowska zauważa, że „eksplorowanie elementów współtworzących hybrydę operową wydaje się istotne, gdyż to właśnie one warunkują jej architekturę i dramaturgię<sup>9</sup>. Wydaje się, że dziś na szczególną uwagę zasługują, nasilające hybrydyczny charakter opery, media audiowizualne: film oraz przekaz telewizyjny. Elementy audiowizualne są bowiem nie tyle wyznacznikiem multimedialności przekazu<sup>10</sup>, ile fundamentem dramaturgii opery<sup>11</sup>. Dotyczy to także krakowskiego przedstawienia. Tytuł *Opery mleczonej* jest wszak czytelną aluzją do amerykańskiego gatunku *soap opera* (opera mydlana). Aluzja nie służy wyłącznie grze opartej na skojarzeniach brzmieniowych (mydlana-mleczone) oraz organoleptycznych (mleko i płynne mydło mają podobną barwę i konsystencję) – chodzi w niej o coś więcej.

Amerykański gatunek telewizyjny, powstały w latach dwudziestych i trzydziestych początkowo jako audycja radiowa skierowana do gospodyń domowych, jest silnie związany z melodramatem. Dramaturgia opery mydlanej opiera się na moralnej polaryzacji bohaterów, silnych emocjach oraz romansowej fabule, w której niepoślednią rolę odgrywają stypizowane postaci z silnie zarysowanym podziałem ról na męskie i kobiece. Charakteryzuje ją także wielowątkowość: zasada przeplatania pięciu–sześciu symultanicznych i autonomicznych narracyjnie wątków fabularnych, w których można pokazać szeroki wachlarz typów postaci,

---

<sup>7</sup> Jerzy Szytak, *Komiks* (Kraków: Znak, 2000), 16.

<sup>8</sup> Polimedialność rozumiem jako konkretne rozwiązanie intermedialne polegające na włączeniu immanentnych cech jednego medium w drugie. Można ją scharakteryzować za pomocą hybrydy lub konwergencji, kiedy w ramach jednego medium uobecniają się formy wypowiedzi o różnym pochodzeniu i języku.

<sup>9</sup> Aneta Derkowska, „Opera polska drugiej połowy XX wieku: Hybrydy gatunkowe”, *MEAKULTURA*, 13 sierpnia 2013, <http://meakultura.pl/artikel/opera-polska-drugiej-polowy-xx-wieku-hybrydy-gatunkowe-662>.

<sup>10</sup> W tradycyjnym ujęciu multimedialność wiąże się z połączeniem różnych elementów audiowizualnych (światła, filmu, muzyki, ruchu scenicznego, slajdu itd.) w jednym przekazie. Komponenty nie tracą swej ontycznej właściwości, wręcz przeciwnie: swoją odmiennością dookreślają synkretyczny charakter przekazu multimedialnego. Multimedia, generując różnorodne semiotycznie przekazy, w rzeczywistości odnoszą się do tych samych informacji, tworząc jeden wspólny obraz złożony z różnych, sformatowanych odmiennie fragmentów. Zob. Ryszard Waldemar Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia: Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej* (Warszawa: Instytut Kultury, 1999), 212–213.

<sup>11</sup> Por. Joanna Maleszyńska, „The movie goes to... the opera! Uwagi o filmowej fascynacji gatunkiem”, w: *Opera w kulturze*, red. Małgorzata Sokalska (Kraków: Avalon, 2016), 265–282.

daje widzowi możliwość wielokrotnej identyfikacji. Wpływa to na architekturę i dramaturgię opery mydlanej: cechuje ją fragmentaryczność, a przejścia pomiędzy poszczególnymi wątkami odbywają się gwałtownie i skokowo<sup>12</sup>. Wszystkie te rozwiązania można odnaleźć w spektaklu Grabowskiego. W poetykę opery mydlanej wpisują się: miłosno-erotyczna tematyka, epizodyczna struktura spektaklu i skokowy charakter dramaturgii całości.

Ciekawszym zagadnieniem jest jednak zaproponowana przez twórców transpozycja intermedialna<sup>13</sup>. Zgodnie z definicją Wolfa z tym zjawiskiem mamy do czynienia, gdy dochodzi do transferu treści lub cech formalnych z jednego do drugiego medium. Ma to miejsce w przypadku adaptacji filmowej, przedstawienia scenicznego czy właśnie opery. W *Operze mleczonej* nastąpiła transpozycja immamentnych cech rysunku satyrycznego na medium teatralne, ułatwiona przez ramę: w pierwszym przypadku jest to obramowanie rysunku, w drugim – rama sceny. Rama, jak zauważa Maciej Maryl, przywołując konstatacje Jonathan Cullera, pomaga oddać płynność kontekstu i wyznacza główny obszar konstytuowania się znaków przez różnorodne praktyki dyskursywne, systemy wartości i mechanizmy semiotyczne<sup>14</sup>. Maryl podkreśla również, że za pomocą ramy można ustanowić przedmiot lub zdarzenie jako sztukę i uwypuklić konkretne własności dzieła, nadając im znaczenie<sup>15</sup>.

W przypadku *Opery mleczonej* można mówić zarazem o adaptacji i transpozycji. Przeniesienie treści werbalnych z komiksu na scenę jest formą adaptacji. Libretto oparte jedynie na „dymkowych” dialogach wyjętych z rysunkowego kontekstu stanowiło wyzwanie dla kompozytora Stanisława Radwana. Zazwyczaj tekst libretta przetwarza adaptowany utwór na czytelne dla odbiorcy opery schematy fabularne, podpowiada rozwiązania inscenizacyjne, a nade wszystko dostarcza muzyce tworzywa. Tymczasem szczątkowe wypowiedzi rysunkowych bohaterów umieszczonych każdorazowo w innej ramie znaczeniowej trudno wykorzystać do modelunku postaci operowej czy zbudowania schematu fabularnego.

<sup>12</sup> Zob. Alicja Kisielewska, „Serial telewizyjny: współczesna *Biblia pauperum*?”, w: *Nowa audiowizualność – nowy paradigmat kultury?*, red. Eugeniusz Wilk i Iwona Kolasieńska-Pasterczyk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 417–424.

<sup>13</sup> Za Wernerem Wolfem rozumiem transpozycję intermedialną jako takie przeniesienie tekstu w inne medium, w którym zachowana zostaje tożsamość znaczeniowa. Zob. Werner Wolf, „Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”, w: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, ed. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, and Walter Bernhart (Amsterdam: Rodopi, 2002), 19–21.

<sup>14</sup> Zob. Maciej Maryl, „Sztuka czytania? Mieke Bal w teorii i w praktyce”, *Teksty Drugie* 142, nr 4 (2013): 319, [https://rcin.org.pl/Content/62163/PDF/WA248\\_79243\\_P-1-2524\\_maryl-sztuka\\_o.pdf](https://rcin.org.pl/Content/62163/PDF/WA248_79243_P-1-2524_maryl-sztuka_o.pdf).

<sup>15</sup> Maryl przywołuje w tym kontekście interpretację Mieke Bal. Dzieła nie należy traktować jako czegoś danego, powiada Bal, ponieważ funkcjonuje ono jednocześnie jako afekt i efekt, jego znaczenie jest pojmowane jako efekt znaczenia. Maryl, „Sztuka czytania?”, 319.

Radwan rozwiązał ten problem następująco: ustalił wspólną dla rysunków ramę znaczeniową, porządkując obrazki satyryczne Mleczki tematycznie, i wyodrębnił pięć wyraźnie zarysowanych wątków. Z dorobku krakowskiego artysty autorzy spektaklu wybrali rysunki, które dotyczą kontaktów damsko-męskich, i ułożyli je w fabułę rozpoczynającą się od inicjacji w tematykę erotyczną, a zmierzającą do przesyty, znudzenia i uwiądu, a więc do figur wyczerpania<sup>16</sup>. Z tego powodu *Opera mleczana* była zresztą krytykowana<sup>17</sup> – za szukanie taniego poklasku opartego na szowinistycznym dowcipie i męskiej błazenadzie oraz za odwoływanie się do gustów niewyrafinowanych widzów, których przyciąga temat seksu.

Właściwa transpozycja dotyczy całościowego przekładu polimedialnych komiksowych rysunków na polimedialny spektakl teatralny. Przedstawiony za pomocą rysunku żart sytuacyjny, obejmujący elementy graficzne i słowne, staje się w *Operze mleczanej* kanwą muzyczno-dramatycznej sceny skonstruowanej z mowy, śpiewu, ruchu, tańca, gestu, scenografii, muzyki itp. Złożoność obu mediów sprawia, że transpozycja jest dość skomplikowana, dlatego warto się przyjrzeć strategiom kompozycyjnym wykorzystanym przez Mikołaja Grabowskiego.

Przedstawienie składa się ze scen powiązanych w wyraźnie wydzielone cykle, których odrębność wyznacza dominanta muzyczna oraz rozwiązania scenograficzno-kostiumowe. Scenografia Barbary Hanickiej jest minimalistyczna, a w przejściach między scenami ważną rolę odgrywa scena obrotowa. Dzięki niej za każdym okrażeniem aktorki pojawiają się w nieco zmienionym stroju lub w innej konfiguracji czy pozycji, co uruchamia nowy temat odgrywanej (odśpiewywanej) scenki. Scena obrotowa stanowi więc coś w rodzaju ramy odpowiadającej ramie satyrycznego obrazka.

Koncepcja układu kolejnych scen nawiązuje do dziewiętnastowiecznej tradycji „żywych obrazów”, które odtwarzały znane malarskie przedstawienia lub sceny literackie z tekstów Adama Mickiewicza (*Pan Tadeusz*) czy Henryka Sienkiewicza (*Quo vadis, Trylogia*). Nawet wtedy, gdy nie sięgano po malarski pierwowzór, idealna kompozycja miała wyglądać jak obraz. Tego rodzaju układy były często zwieńczeniem sztuk teatralnych<sup>18</sup>. Reżyser spektaklu zdaje się podążać tym

<sup>16</sup> Do sztandarowych tematów rysunków Andrzeja Mleczki należy sfera seksualności, za pomocą której podejmuje on krytykę polskiej (choć nie tylko) obyczajowości. Wiele obrazków stanowi satyrę na świat współczesny, postęp i rozwój cywilizacji za wszelką cenę, a większość z nich dotyczy obłudy i hipokryzji. Artysta zazwyczaj występuje w roli zewnętrznego obserwatora, a jego humor bywa „grubo ciosany”. Niemniej to właśnie dzięki swojemu dosadnemu i czytelnemu stylowi rysunki satyryczne Mleczki stały się tekstem popkultury.

<sup>17</sup> Zob. Agnieszka Bednarz, „Śmieszenie na siłę”, *Dziennik Teatralny*, 30 listopada 2013, [http://www.dziennikteatralny.pl/nowa\\_grafika/public/artykuly/smiesznie-na-sile.html](http://www.dziennikteatralny.pl/nowa_grafika/public/artykuly/smiesznie-na-sile.html).

<sup>18</sup> Układem takich obrazów zajmował się m.in. Aleksander Lesser, artysta malarz, który kilka z nich zaprezentował na koniec spektaklu *Deotymy* w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1871 roku. Z inicjatywy pianistki Marceliny Czarторыńskiej zaś w 1884 roku wystawiono w krakowskim Teatrze Miejskim „żywe obrazy” do powieści Henryka





FOT. ZBIGNIEW BIELAWSKI

*Opera mleczana* w reż. Mikołaja Grabowskiego,  
Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej,  
Kraków, 2013

tropem: ustawia sceny tak, by miały charakter statyczny, a jednocześnie zwraca szczególną uwagę na trzy elementy – kształt, barwę i oświetlenie – konstytuujące „żywy obraz” jako sztukę wrażeniową<sup>19</sup>.

W każdej części kompozycję obrazu organizuje element scenograficzny. W części trzeciej jest to ustawiona pod ścianą ławka, na której siedzą mężczyzna i kobieta ubrani w góralskie stroje, a sposób ustawienia aktorów budzi skojarzenia z realistycznym malarstwem dziewiętnastowiecznym skupiającym uwagę na życiu polskiej wsi. W części drugiej jest to dziecięce łóżko, w części czwartej kanapa i stolik nawiązujące stylem do okresu międzywojennego. Podobną rolę odgrywają kostiumy, bo jak zauważa Maria Gerson-Dąbrowska: „obraz żywy nie może się obejść bez kostiumów ludowych, historycznych lub fantastycznych”<sup>20</sup>.

Sienkiewiczza *Ogniem i mieczem*. Popularność tego zjawiska nie osłabła w okresie międzywojennym. Zob. Małgorzata Komza, *Żywe obrazy: Między sceną, obrazem i książką* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995), 29–36.

<sup>19</sup> O roli tych trzech elementów w żywych obrazach pisze Maria Gerson-Dąbrowska, *Obrazy żywe* (Warszawa: Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, 1920), 3, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=110925>. Broszura zawiera opis poprawnego przygotowania wydarzenia i świadczy o popularności tej tradycji.

<sup>20</sup> Gerson-Dąbrowska, *Obrazy żywe*, 3.

Krakowscy aktorzy w kolejnych częściach zmieniają kostiumy tak, by odpowiadały tematyce i muzyce: podhalańskim strojom towarzyszy góralska nuta, stroje z lat dwudziestych korespondują z przedwojennymi sentymentalnymi melodiami i swingującym rytmem.

Inscenizacyjny pomysł Grabowskiego można powiązać także z tradycją osiemnastowiecznych i późniejszych gier salonowych. Analizując przejście od kultury dworskiej do kultury salonowej oraz rozkwit sztuki konwersacji, Benedetta Craveri zauważa, że w programie salonowych spotkań obok dysput i lektur pojawiły się zabawy parateatralne z elementami muzycznymi. Według Craveri wiązało się to z teatralizacją „ja”, która obejmowała umiejętne wiązanie ze sobą tonu, gestu i mimiki oraz kontrolowanie stosowności wypowiedzianych słów<sup>21</sup>. Dlatego ta tradycja może być punktem odniesienia dla *Opery mleczanej*, którą rządzą zasady towarzyskości i kameralności.

Najsilniejsze jest jednak skojarzenie z szopkową kompozycją *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, polegającą na sekwencji niedługich i dość szybko zmieniających się scen, w których postaci wymieniają krótkie kwestie<sup>22</sup>. W *Weselu* ta kompozycja została wykorzystana do krytyki ówczesnej inteligencji i pełniła podobną funkcję do rysunku satyrycznego komentującego sytuację społeczno-polityczną. Zastosowanie takiego rozwiązania, jak zauważa Maria Mayenowa, wpływa na interpretację sceniczną: dominantą kompozycyjną, która wyznacza rytm i tempo, stają się dialogi pojawiających się i znikających postaci. Można zatem porównać układ scen do rysunkowego katalogu, w którym obraca się kolejne kartki. Krótkie dialogi, niezwiązane ciągiem przyczynowo-skutkowym, przypominają zarazem „numery rewiewe”, a w przypadku scen zbiorowych – formy operowe, chóralskie. Równie istotny wydaje się także drugi aspekt układu szopkowego – marionetkowość postaci. Marionetkowa stylizacja służy między innymi wprowadzeniu zabiegu teatru w teatrze<sup>23</sup>.

Spektakl Grabowskiego uruchamia konwencję teatru w teatrze już poprzez podstawową zasadę kompozycyjną: powiązanie tego, co się dzieje na scenie,

<sup>21</sup> Zob. Benedetta Craveri, *Złoty wiek konwersacji*, tłum. Joanna Ugniewska i Krzysztof Żaboklicki (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010), 302, 347–348.

<sup>22</sup> Wiele uwagi temu zagadnieniu poświęciła Maria Mayenowa w rozprawie doktorskiej napisanej jeszcze przed II wojną światową pod okiem Manfreda Kridla. Zob. Rachel Kapłanowa [Maria Renata Mayenowa], „*Wesele*” Stanisława Wyspiańskiego: *Problemy kompozycji*, wstęp Teresa Dobrzyńska, oprac. i post. Maria Prussak (Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2013).

<sup>23</sup> Autoreferencyjny zabieg teatru w teatrze obnaża spektakularność i poddaje ją oglądowi widzów, gdy środki werbalne (tekst na scenie) bądź teatralne (intonacja, mimika, gest, ruch, charakteryzacja, fryzura, rekwizyt, dekoracja, oświetlenie, muzyka, efekty dźwiękowe) nie pozostają na poziomie iluzji przedstawienia, ale wychodzą poza tę ramę. W operze dotyczy trzech czynników: werbalnego, dramatycznego (teatralnego) i muzycznego. Zob. Marcin Gmys, *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretizacje* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2000), 39–47.



FOT. ZBIGNIEW BIELAWSKI

*Opera mleczana* w reż. Mikołaja Grabowskiego,  
Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej,  
Kraków, 2013

z animacją rysunków Mleczki na telebimie. Satyryczne obrazki pojawiające się na ekranie rozpoczynają i kończą przedstawienie oraz oddzielają kolejne części występu, pełniąc funkcję kłamry kompozycyjnej oraz interludium. Statyczne rysunki zaangażowano na potrzeby przedstawienia, a narysowanymi postaciami głosów użyli aktorzy Starego Teatru. Przeniesienie uwagi widza z akcji scenicznej na animację jest wyjściem poza przedstawienie i zaakcentowaniem pasa transmiedialnego<sup>24</sup> pomiędzy teatrem a sztuką audiowizualną. Drugim mechanizmem służącym realizacji konwencji teatru w teatrze jest budowanie relacji między aktorami na scenie a publicznością, wielokrotnie zapraszana do śpiewu czy innej interakcji. Przykładem może być zdanie: „Mój dziadek był chłopem, mój ojciec był robotnikiem, ja jestem inteligentem, o Boże – kim będzie mój

<sup>24</sup> Transmedialność rozumiem jako przestrzeń „przechodnią”, niezdefiniowaną przez określone medium, w której ważniejsza od samego medium jest sama dynamika przejścia. „W odróżnieniu od intermedialności, akcentującej element syntezy praktyk związanych z różnymi mediami, transmedialność odsyła do dynamiki przejścia danej praktyki z jednej dziedziny medialnej w inną, a także akcentuje wewnętrzną heterogeniczność powstającego w tym procesie wytworu”, Tomasz Załuski, „Transmedialność?”, w: *Sztuki w przestrzeni transmiedialnej*, red. Tomasz Załuski (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2010), 11.

syn?!”, wyśpiewane przez każdego aktora osobno, później kilkukrotnie przez wszystkich, aż wreszcie – przez publiczność. Opisane rozwiązanie to przykład wykraczania czynnika dramatycznego poza ramę świata przedstawionego na scenie. Aktorzy śpiewający swoje partie wchodzą w role konferansjerów, klakierów, wodzirejów, a dotychczasowy konwencjonalny podział na scenę i widownię przestaje istnieć. Podobny zabieg możemy zaobserwować w warstwie muzycznej *Opery mleczonej*. Jeśli na pierwszym planie kodu muzycznego opery ważna jest kompozycja utrzymana w stylistyce charakterystycznej dla jej twórcy, to poziom „teatru w teatrze” uruchamiają rozwiązania pastiszowe, parodystyczne i inne szeroko rozumiane zabiegi stylizujące, które mają służyć dyskursywizacji tego kodu. Dominanty spajające kolejne części *Opery mleczonej* są zbiorem muzycznych cytatów i aluzji – od melodii ludowych po pastisze różnych gatunków muzyki popularnej, od góralskich zaśpiewów po walca, a nawet styl mozartowski – które sytuują muzyczną narrację w przestrzeni między poziomem estetyczno-emojonalnym i poziomem intelektualnej zabawy.

W tym kontekście należy zadać pytanie: ile w *Operze mleczonej* z opery. Przedstawienie Radwana i Grabowskiego mieści się z pewnością w najbardziej ogólnej definicji opery rozumianej jako spektakl dramatyczno-muzyczny, przeznaczony „do jednoczesnego słuchania i oglądania”<sup>25</sup>. Możemy wyróżnić w nim trzy charakterystyczne warstwy: słowną, muzyczną i dramatyczną. Stronę dźwiękowo-audytywną tworzą głosy aktorów-śpiewaków: Ewa Kaim – alt, Jakub Przebindowski – bas, Anna Radwan-Gancarczyk – sopran, Zbigniew W. Kaleta – tenor oraz brzmienie orkiestry, czyli zespół kameralny w składzie: Mieczysław Mejza – fortepian, Józef Michalik – kontrabas, Mariusz Czarnecki – perkusja. Umuzycznienie za pomocą głosowości ról opartych na działaniach na scenie narzuca skojarzenie z Schaefferowską koncepcją „aktora instrumentu”<sup>26</sup>, często wykorzystywaną przez Mikołaja Grabowskiego. Zaproponowane przez Stanisława Radwana rozwiązania muzyczne przystają do charakterystycznej dla

<sup>25</sup> Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Opera i dramat* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976), 13.

<sup>26</sup> Koncepcja „aktora instrumentu” została wypracowana na gruncie poszukiwań artystycznych Bogustawa Schaeffera, który w latach sześćdziesiątych pisał kameralne formy muzyczne dla awangardowej grupy muzyków m.w.2 utworzonej pod kierunkiem Andrzeja Kaczyńskiego. Tworząc „teatr instrumentalny”, Schaeffer rozpiszywał partytury na instrumenty i działania aktorskie. Z czasem wyklarowała się idea działania aktora na scenie w roli instrumentu gotowego raz do odegrania swojej partii, raz do improwizacji, która dawała możliwość „wyzwolenia z roli”. Do grupy tej należał także Mikołaj Grabowski, reżyser spektaklu. Wielokrotnie realizował na scenie zamierzony przez Schaeffera koncept „aktora instrumentalnego”, który powinien traktować tekst jak partyturę. „Mojego aktora traktuję jak człowieka (nie jak maszynę, choćby najdoskonalszą), więc powierzam mu swój tekst, a nawet dopuszczam myśl, że on sam będzie się w nim (w moim tekście) zmieniał, że będzie miał nawet ochotę zrobić coś przeciw naturze mojego tekstu”, zob. Joanna Zajęc, *Muzyka, teatr i filozofia Bogustawa Schaeffera: Trzy rozmowy* (Salzburg: Collsch Edition, 1992), 76.

niego estetyki. Jego twórczość opiera się najczęściej na połączeniu ludzkiego głosu i kameralnego zespołu instrumentalnego. Nie są to klasyczne kwartety, ale kombinacje niemal jazzowe: fortepian, kontrabas i perkusja albo flety i kontrabasy, jak w *Operze mleczanej*. W kompozycjach opartych na rozwiązaniach chóranych Radwan prowadzi głosy na wzór muzyki elektronicznej.

We wszystkich częściach *Opery mleczanej* obowiązuje postmodernistyczna zasada montażu, w którym zacierane są granice gatunkowe i medialne. Mnogość wątków i zdarzeń luźno powiązanych z głównym tematem dzieła owocuje powtórzeniami czy symultanicznością wypowiedzi, jak choćby w omawianej scenie, w której ta sama fraza śpiewana jest razem z publicznością. Tego typu zabiegi są charakterystycznymi elementami libretta operowego, które Katarzyna Lisiecka określiła jako „najczystsza postać niearystotelesowskiej poetyki”<sup>27</sup>. Technika powtórzeń jest wyeksponowana także wtedy, gdy Ewa Kaim i Anna Radwan na zakończenie kolejnych scen łóżkowych wyśpiewują: „Czy my naprawdę musimy z nimi wszystkimi sypiać?”. W spektaklu Grabowskiego powtórzenia i symultaniczność mają charakter pastiszu lub parodii.

W *Operze mleczanej* akcent zostaje przesunięty z arii na recytatyw. Zazwyczaj taka strategia służy zdynamizowaniu przebiegu wydarzeń i uporządkowaniu akcji dramatycznej. W przypadku spektaklu Grabowskiego jest inaczej. Recytatywy, co prawda, eksponują tutaj dramatyczne ujęcie relacji między postaciami na scenie, ale nie przyczyniają się do progresji fabularnej w ramach całości. Wręcz przeciwnie, każda scena ma własną linię wydarzeń gasnącą wraz z jej końcem. Można zatem powiedzieć, że czynnik teatralny przeważa nad muzycznym. Muzyka nie jest bowiem ani interpretatorem akcji dramatycznej, ani tym bardziej kluczowym elementem struktury dyktującym rozwój wydarzeń.

Zgodnie z tezą Petera Kivy’ego wspólną cechą estetyczną „ich obu jest generowanie konfliktu, budowanie i rozładowywanie napięcia”<sup>28</sup>. Tymczasem w *Operze mleczanej* muzyka pełni raczej funkcję ramy, która pozwala na wyjście z roli i spojrzenie z dystansu. Relację pomiędzy akcją dramatyczną a muzyką można by tu ująć w kluczu postmodernistycznym, który pozwala traktować muzykę jako element dyskursywizacji toczących się na scenie wydarzeń. Wprowadzane przez

<sup>27</sup> Zob. Katarzyna Lisiecka, „Z poetyki libretta: Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego”, w: *Horyzonty opery*, red. Dobrochna Ratajczakowa i Katarzyna Lisiecka (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2012), 122; „Operową normę stanowią: czas zaprojektowany jako nieciągły i skokowy, częste zmiany miejsca następujące nie tylko między poszczególnymi aktami, ale również w ramach kilku scen, zatrzymanie akcji zewnętrznej poprzez wprowadzenie arii w funkcji monologu, wypowiedzi na stronie czy prezentacji afektów targających daną osobą. Libretto jest najczystsza postacią niearystotelesowskiej poetyki”.

<sup>28</sup> Peter Kivy, „Opera jako utwór muzyczny”, tłum. Marcin Bogucki i Hanna Winiszewska, w: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkiewicz i Maciej Jabłoński (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2015), 232.

kompozytora kolejne style muzyczne – na przykład jazz czy folklor – wpisują akcję w wyrazisty kontekst kulturowy, ale odgrywana scena bardzo często pozostaje w semantycznej opozycji do skojarzenia wywołanego stylem muzycznym.

Biorąc pod uwagę rozpoznanie Josepha Kermana, dowodzącego, że „opera jest typem dramatu, którego integralne istnienie jest określone tak w szczegółach, jak i w całości przez artykulację muzyczną”<sup>29</sup>, trzeba byłoby orzec, że *Opera mleczana* nie jest operą *sensu stricto*. Znajdziemy w niej natomiast wiele rozwiązań musicalowych. Podobnie jak w przypadku opery w konstrukcji dramatyczno-muzycznej musicalu<sup>30</sup> widowiskowość jest ważniejsza od libretta. Warstwę widowiskową współtworzą formy plastyczne (dekoracja, kostiumy, rekwizyty) i ruch sceniczny z eksponowaną rolą tańca. Siłą napędową rozwoju musicalu stały się właśnie sceniczne układy ruchowe, którym podporządkowywano narrację. To z pewnością ma miejsce w czwartej części *Opery mleczanej*, w której kolejne obrazki są przedstawiane za pomocą konfiguracji damsko-męskich. Pojawiające się raz po raz dzięki scenie obrotowej pary ukazują się na krześle, w zmienionym układzie choreograficznym, który za każdym razem wskazuje na erotyczny charakter sceny.

Muzyka jest integralnym elementem musicalu, ale nie zawsze buduje narrację i tworzy dramaturgię. Niekiedy pełni funkcję ilustracyjną lub towarzyszy akcji dziejącej się na scenie<sup>31</sup>. Przesunięcie akcentu z muzyki jako elementu architektonicznego dzieła na poszczególne wykonania (solowe partie wokalne, songi) spowodowało, że musical stał się patchworkową i eklektyczną formą, na którą składały się często występy poszczególnych artystów, powiązane ze sobą jedynie narzuconą odgórnie wspólną tematyką. Taki charakter ma *Opera mleczana*, w której partie solowe mieszają się z duetami i wykonaniami grupowymi. Czasami, jak już wspomniano, w działanie muzyczne włączana jest publiczność. Tak się dzieje między innymi w scenie, w której aktorzy kolejno odśpiewują frazę: „Chyba już czas, żeby ich uświadomić, że uczciwą pracą daleko nie zajdą”. Gdy tryb zdania z oznajmującego zmienia się stopniowo na pytający, a pytanie zostaje skierowane do publiczności, widzowie odśpiewują w trybie oznajmującym zdanie wypowiedziane przez rodziców na początku tego ronda. *Operę*

<sup>29</sup> Joseph Kerman, *Opera as Drama* (New York: Alfred A. Knopf, 1956), 13, cyt. za: Peter Kivy, „Opera jako utwór muzyczny”, 203.

<sup>30</sup> Koncepcję musicalu wiąże się z gatunkami dramatyczno-muzycznymi znanymi w XIX wieku: m.in. wodewilem, *variétés*, *extravaganzą*, *minstrel show*, *burleską*, *rewią*, *operetką*, *operą komiczną* czy *musical comedy*. Marek Bielacki, *Musical: Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1994), 33–46.

<sup>31</sup> Sam fakt, że bohaterowie tańczą i śpiewają, nie jest warunkiem wystarczającym do nazwania spektaklu musicaliem. Zob. Wiesław Godzic, „Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu”, w: *Kino gatunków: Wczoraj i dziś*, red. Krzysztof Loska (Kraków: Rabid, 1998), 88.

*mleczaną* zbliża do musicalu także odrzucenie tradycyjnej struktury dramatu muzycznego (dwuaktowego widowiska poprzedzonego prologiem muzycznym lub uwerturą) na rzecz luźnej kompozycji scen z elementami improwizacji, która w musicalach uwypuklała jego oryginalny i niepowtarzalny charakter<sup>32</sup>.

Innym ważnym czynnikiem, który wpłynął na kształt i rozwój musicalu, jest bliska relacja tego gatunku scenicznego z muzyką popularną, zwłaszcza jazzową. To właśnie tendencja do absorbowania coraz to nowych stylów (swing, gospel, blues, ragtime, dixieland, bebop, rythm'n'blues, rock'n'roll, folklor, piosenka kabaretowa, muzyka konkretna i elektroniczna) stała się znakiem rozpoznawczym widowisk musicalowych. Tego rodzaju eklektyzm widać również w *Operze mleczanej*, która sięga do zakopiańskiego folkloru, by po chwili nawiązać do szlagierów przedwojennych szansonistów albo do tradycji muzyki awangardowej. W niektórych partiach słychać echa piosenki aktorskiej znanej z Piwnicy Pod Baranami czy muzyki filmowej komponowanej przez Stanisława Radwana.

Równie istotnym czynnikiem wpływającym na popularność musicalu w XX wieku była modernizacja melodramatycznych wątków miłosnych charakterystycznych dla europejskiej tradycji operowej i operetkowej. W amerykańskim musicalu wątki te były w większym stopniu podporządkowane kategorii rozrywki. *Opera mleczana*, której tematyka dotyczy relacji damsko-męskich i erotycznego napięcia, wyraźnie wpisuje się w ten nurt. Od pierwszej sceny spektakl szafuje motywami seksualnymi zarówno w warstwie sytuacyjnej, jak i słownej. Egzemplifikacją tej pierwszej może być scena orgazmu imitowanego za pomocą wysokiego tonu głosu. Usadowiona przodem do partnera, na jego ramionach bohaterka śpiewa sopranem, a jej wysoki ton nakłada się na męską melorecytację dobywającą się spod jej spódnicy. Również w warstwie słownej znajdują się liczne odniesienia do sfery seksualnej, jak choćby powtarzane przez kobiece postaci dramatu dwuznaczne zdanie: „Wacek, ja zrobię dla Ciebie wszystko”. Można zatem uznać, że *Opera mleczana*, podobnie jak musical, zawiera elementy kodu romansowego z akcentami komediowymi (konkretnie komedii romantycznej). Melodramatyczny wątek ma tu jednak inne niż w musicalu rozwiązanie. Klasyczny musical jest zwieńczony happy endem, gdy w finałowej scenie grupowej zostaje przywrócony porządek naruszony przez kochanków. W finałowej scenie *Opery mleczanej* też pojawiają się wszystkie postaci, jednak jej wymowa jest bliższa gorzkiemu przesłaniu znanej frazy Mleczki: „Obywatelu, nie pieprz bez sensu”.

Jaką zatem formę przyjmuje *Opera mleczana*? Z pewnością reżyserska wizja Mikołaja Grabowskiego jest typową dla postmodernizmu patchworkową

---

<sup>32</sup> Por. Godzic, „Jak umiera gatunek?”, 164.



FOT. ZBIGNIEW BIELAWSKI

*Opera mleczana* w reż. Mikołaja Grabowskiego,  
Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej,  
Kraków, 2013

formą, w której mieszają się tradycje opery, wodewilu, *variétés*, a nade wszystko amerykańskiego musicalu i *musical comedy*. Wpisany w tę różnorodność eklektyzm stylistyczny, także na płaszczyźnie muzycznej, współgra z katalogowym charakterem kompozycji spektaklu nawiązującej do rozwiązań komiksowych. Spektakl rozwija też zapowiedziane w tytule odniesienia do formy telenoweli, zwanej tradycyjnie „operą mydlaną”. Ostatecznie twórcy spektaklu konstruują hybrydyczny gatunek, łącząc rozmaite przekształcenia i strategie właściwe dla intermedialności: adaptację, recykling, montaż na wzór form filmowych czy wreszcie transpozycję<sup>33</sup>.

■

## Bibliografia

Bielacki, Marek. *Musical: Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1994.

<sup>33</sup> Por. Andrzej Hejmej, „Komparatystyka intermedialna”, *Rocznik Komparatystyczny* 7 (2016): 14, <https://wnus.edu.pl/rk/pl/issue/388/article/6208/>.



- Borkowska-Rychlewska, Alina. „Teatr postdramatyczny – recykling form – intertekstualność: Libretto w operze XX i XXI wieku (uwagi wstępne)”. W: *Miraże identyfikacji: Libretto w operze XX i XXI wieku*, redakcja Alina Borkowska-Rychlewska i Elżbieta Nowicka, 11–22. Poznań: Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2015.
- Chawrińska, Irena. *Hybrydy i hybrydyczności: Z pogranicza literatury i sztuk wizualnych*. Pełplin: Bernardinum, 2020.
- Chomiński, Józef, i Krystyna Wilkowska-Chomińska. *Opera i dramat*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976.
- Craveri, Benedetta. *Złoty wiek konwersacji*. Tłumaczenie Joanna Ugniewska i Krzysztof Żaboklicki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Derkowska, Aneta. „Opera polska drugiej połowy XX wieku: Hybrydy gatunkowe”. *MEAKULTURA*, 13 sierpnia 2013. <http://meakultura.pl/artukul/opera-polska-drugiej-polowy-xx-wieku-hybrydy-gatunkowe-662>.
- Gerson-Dąbrowska, Maria. *Obrazy żywe*. Warszawa: Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, 1920.
- Gmys, Marcin. *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2000.
- Godzic, Wiesław. „Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu”. W: *Kino gatunków: Wczoraj i dziś*, redakcja Krzysztof Loska, 84–96. Kraków: Rabid, 1998.
- Hejmej, Andrzej. *Komparatystyka: Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas, 2013.
- Hejmej, Andrzej. „Komparatystyka intermedialna”. *Rocznik Komparatystyczny* 7 (2016): 9–23. <https://wnus.edu.pl/rk/pl/issue/388/article/6208/>.
- Higgins, Dick. „Intermedia”. W: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, tłumaczenie Marek i Teresa Zielińscy, wybór, opracowanie i posłowie Piotr Rypson, 117–133. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Kaplanowa, Rachel [Maria Renata Mayenowa]. „Wesele” *Stanisława Wyspiańskiego: Problemy kompozycji*. Wstęp: Teresa Dobrzyńska. Opracowanie i posłowie Maria Prussak. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2013.
- Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. New York: Alfred A. Knopf, 1956.
- Kisielewska, Alicja. „Serial telewizyjny: współczesna *Biblia pauperum*?”. W: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, redakcja Eugeniusz Wilk i Iwona Kolasińska-Pasterczyk, 417–424. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Kivy, Peter. „Opera jako utwór muzyczny”. Tłumaczenie Marcin Bogucki i Hanna Winiszewska. W: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, redakcja Anna Chęćka-Gotkiewicz i Maciej Jabłoński, 197–233. Poznań: Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2015.

- Kluszczyński, Ryszard Waldemar. *Film – wideo – multimedia: Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Warszawa: Instytut Kultury, 1999.
- Komza, Małgorzata. *Żywe obrazy: Między sceną, obrazem i książką*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995.
- Lisiecka, Katarzyna. „Z poetyki libretta: Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego”. W: *Horyzonty opery*, redakcja Dobrochna Rajtaczakowa i Katarzyna Lisiecka, 115–129. Poznań: Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2012.
- Maleszyńska, Joanna. „*The movie goes to... the opera!* Uwagi o filmowej fascynacji gatunkiem”. W: *Opera w kulturze*, redakcja Małgorzata Sokalska, 265–282. Kraków: Avalon, 2016.
- Maryl, Maciej. „Sztuka czytania? Mieke Bal w teorii i w praktyce”. *Teksty Drugie* 142, nr 4 (2013): 312–326.
- Szyłak, Jerzy. *Komiks*. Kraków: Znak, 2000.
- Wasilewska-Chmura, Magdalena. *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neo-awangardy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Wolf, Werner. „Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”. W: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, edited by Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, and Walter Bernhart, 13–34. Amsterdam: Rodopi, 2002.
- Wolf, Werner. „Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality”. W: *Comparative Literature: Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity*, edited by Lisa Block de Behar et al., vol. 1, 133–155. Oxford: EOLSS, 2009.
- Zajac, Joanna. *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera: Trzy rozmowy*. Salzburg: Collsch Edition, 1992.
- Załoski, Tomasz. „Transmedialność?”. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, redakcja Tomasz Załoski, 9–17. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2010.

#### ADAM REGIEWICZ

profesor zwyczajny, filolog i filmoznawca, dyrektor Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie. Naukowo zajmuje się badaniem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej.