

Katarzyna Lisiecka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (PL)

ORCID: 0000-0001-9912-406X

Dramaturgia mitu i tragedii

Król Roger Karola Szymanowskiego w tyglu (pop)kultury

Abstract

The Dramaturgy of Myth and Tragedy: Karol Szymanowski's *King Roger* in the Pop-Cultural Melting Pot

This article discusses the tragic aspects of Karol Szymanowski's 20th-century opera *King Roger* op. 46. The work's dramaturgical design was crucially influenced by ancient models (especially Euripides' *The Bacchae*) as well as Friedrich Nietzsche's concept of tragedy and music drama. The first part of the article presents theatrical aspects of *King Roger's* tragic character, drawing on selected stagings of this opera (by Mariusz Treliński, Krzysztof Warlikowski, and Kasper Holten), which addressed the problems of the disintegration of the world and the crisis of values. It is observed that their dramaturgy centers around the axis of references to the crisis of contemporary culture and questions about the individual's and the community's

reactions to the threat caused by the Dionysian element. Based on an analysis of the dramatic structure of the libretto and the composer's statements about his creative process, the author emphasizes the significance of the theatrical aspects of opera. She stresses how important it was for Szymanowski to achieve an adequate compromise within the fusion of arts and horizons, including the Dionysian and Apollonian tendencies in the work's ideological program.

Keywords

music drama, tragedy, opera, dramaturgy of myth, Karol Szymanowski, Friedrich Nietzsche

Abstrakt

Studium dotyczy tragediowych aspektów dwudziestowiecznej opery *Król Roger* op. 46 Karola Szymanowskiego. Kluczowy wpływ na projekt dramaturgii dzieła miały wzorce antyczne (szczególnie *Bachantki* Eurypidesa) oraz koncepcja tragedii i dramatu muzycznego Friedricha Nietzschego. W pierwszej części artykułu teatralne aspekty tragizmu *Króla Rogera* zostały ukazane na przykładzie wybranych inscenizacji tej opery (Mariusza Trelińskiego, Krzysztofa Warlikowskiego i Kaspera Holtena), podejmujących problem rozpadu świata i kryzysu wartości. Ich główną osią dramaturgiczną okazały się odwołania do kryzysu kultury współczesnej oraz pytania o reakcje jednostki i wspólnoty na stan zagrożenia wywołany przez dionizyjski żywioł. Na podstawie analizy struktury dramatycznej libretta i wypowiedzi kompozytora o procesie twórczym uwypuklono znaczenie teatralnych aspektów opery. Podkreślono, jak istotny był według kompozytora odpowiedni kompromis w ramach fuzji sztuk i horyzontów, w tym między innymi dionizyjskich i apollinijskich tendencji w programie ideowym dzieła.

Słowa kluczowe

dramat muzyczny, tragedia, opera, dramaturgia mitu, Karol Szymanowski, Friedrich Nietzsche

Karol Szymanowski to kompozytor erudyta, który wykorzystywał w swojej twórczości potencjał, wartość i siłę oddziaływania wielu dziedzin sztuki. Rozmówany w literaturze artysta, władający biegle językami polskim, niemieckim, francuskim, angielskim, rosyjskim, łaciną i greką, dogłębnie rozumiał kulturowe wyzwania, którym powinna sprostać sztuka XX wieku. Trzyaktowa opera *Król Roger* op. 46, nad którą pracował w latach 1918–1924 w dialogu ze współautorem libretta, młodszym kuzynem i utalentowanym pisarzem Jarosławem Iwaszkiewiczem, to doskonały przykład tej świadomości¹. W procesie powstawania opery ważną rolę odegrały przede wszystkim trzy wątki i dzieła: tragedia grecka, zwłaszcza *Bachantki* Eurypidesa, nowa koncepcja dramatu muzycznego zawarta w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* Friedricha Nietzschego oraz studia nad historią kultury śródziemnomorskiej powiązane z doświadczeniami wyniesionymi z podróży włoskich z lat 1911–1914, szczególnie z ich sycylijskich etapów.

Niesłabnące zainteresowanie teatrów *Królem Rogerem* sprawia, że inscenizacje tego utworu dobrze ilustrują fenomen fuzji sztuk i horyzontów, który stanowi sedno kulturowej definicji teatru operowego². Zasada fuzji oznacza spotkanie słowa, muzyki, obrazu i gry scenicznej, prowadzące do przenikania się w dziele operowym różnorodnych, często odległych czasowo estetycznych, filozoficznych i kulturowych horyzontów³. Z jednej strony teatralne zakodowanie dzieła operowego określa jego konstytutywne cechy, z drugiej zaś – teatr staje się platformą uniwersalizacji artystycznego przekazu opery, a realizacje sceniczne umożliwiają obserwację ideowych i kulturowych zmian. Współczesne

¹ Literatura przedmiotu poświęcona biografii i twórczości Karola Szymanowskiego jest bardzo obszerna i obejmuje różne aspekty drogi twórczej kompozytora, zob. m.in. Teresa Chylińska, *Szymanowski i jego muzyka* (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1980); Paul Cadrin and Stephen Downes, eds., *The Szymanowski Companion* (London: Routledge, 2016); Alistair Wightman, *Karol Szymanowski: His Life and Work* (Brookfield, VT: Ashgate, 1999). Również liczne studia, artykuły i recenzje teatralne na temat *Króla Rogera* ustanawiają obszerny kanon analityczno-problemowych ujęć i interpretacji tej opery. Warto wskazać wydane niedawno studium podejmuje problematykę genezy *Króla Rogera* na tle stanu badań: Jarosław Ławski, „Odessa 1918: U źródeł libretta *Króla Rogera* Iwaszkiewicza i Szymanowskiego”, w: *Odessa, muzyka, literatura: Ukraińsko-polski transfer kulturowy: Studia*, wstęp i układ Jarosław Ławski, red. Natalia Maljutina i Weronika Biegluk-Leś (Białystok: Temida 2, 2019), 97–116, <http://hdl.handle.net/11320/10551>. O teatralnych uwarunkowaniach twórczości kompozytora zob. Małgorzata Komorowska, *Szymanowski w teatrze* (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1992); „Z problematyki wykonawczej muzyki Karola Szymanowskiego: Odtwórcy roli *Króla Rogera* – od Eugeniusza Mossakowskiego do Mariusza Kwietnia”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 18 (2020): 111–128, https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdf/PRM%202020_Komorowska.pdf. Uwzględniając tę teatrologiczną perspektywę, w niniejszym studium odwołuję się do strategii twórczej, zakładającej nadrzędność wzorca tragedii w dramatyczno-formalnej strukturze i ideowej koncepcji tego dzieła.

² Więcej na temat koncepcji operowej fuzji sztuk i horyzontów zob. Katarzyna Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów: Arystotelesowski paradigmat opery* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2019).

³ Pojęcie „stapiania (fuzji) horyzontów” (*Horizontverschmelzung*) to jeden z fundamentów hermeneutyki Gadamera. Zob. Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda: Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. i wstęp Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004), 287–290 i nast.

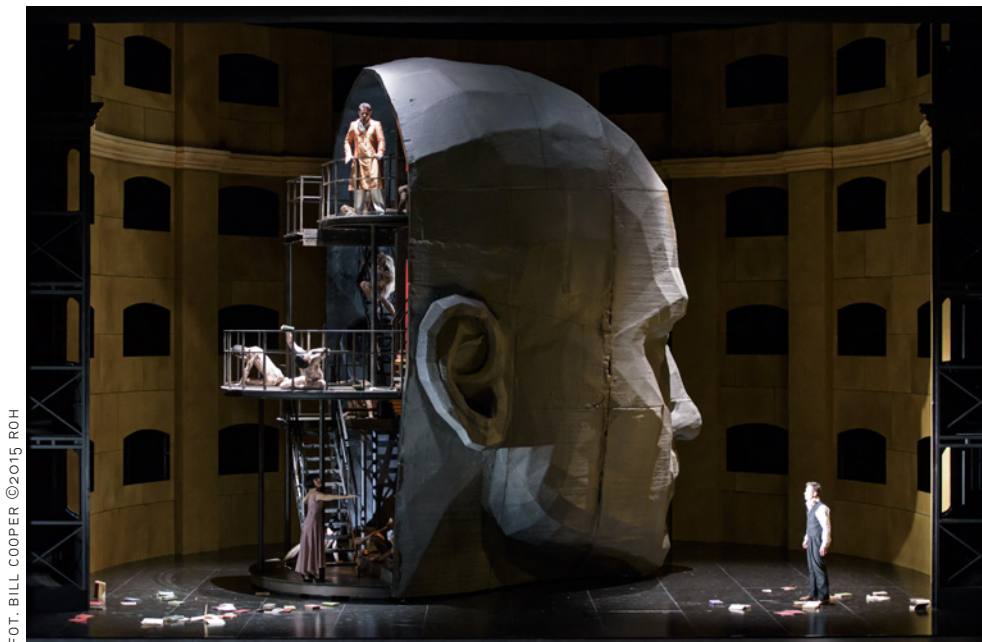
inscenizacje dzieł operowych – zanurzonych w rozległej tradycji różnych epok, stylów i profesji – często prowokują do refleksji na temat imaginarium i kondycji egzystencjalnej człowieka doświadczającego zmiany paradygmatów ideowych i społeczno-kulturowych, charakterystycznej – jak to ujmował Charles Taylor – dla świata popękanych horyzontów, czyli świata, w którym dochodzi do poczucia „utruty sensu”⁴. Zaproponowana w dziele Szymanowskiego synteza jest pod tym względem szczególnie atrakcyjna. Dlatego od niemal stu lat kolejni twórcy teatralni przetwarzają i rewidują dramatyczno-muzyczną opowieść o królu Rogerze, szukając nowych sposobów jej usytuowania w czytelnych dla odbiorców kontekstach kulturowych.

Szczególnie przydatnym kluczem do rozszyfrowania przesłania opery Szymanowskiego są *Bachantki*, do których kompozytor świadomie nawiązywał. Sądzę, że właśnie inspirowane antyczną tradycją teatralno-tragediowe elementy immanentnej struktury *Króla Rogera* umożliwiają jej współczesne re-kontekstualizacje jako uniwersalnej opowieści o duchowym i egzystencjalnym kryzysie współczesnego świata. Z wielu różnorodnych scenicznych interpretacji tego dzieła w XXI wieku wybieram więc ujęcia, w których został zaakcentowany wątek tragedii. Nawiązując do inscenizacji Mariusza Trelińskiego (Opera Wrocławska, 2007), Krzysztofa Warlikowskiego (Opéra national de Paris, 2009) i Kaspera Holtena (Royal Opera House w Londynie, 2015), chciałabym wskazać, w jaki sposób dramatyczno-muzyczne arcydzieło Szymanowskiego wyzwala niejako dla współczesnego odbiorcy „ducha tragedii”⁵. W kolejnych częściach będę analizowała dramaturgiczne, formalne i ideowe założenia tragediowej struktury *Króla Rogera* na tle sposobów jej aktualizacji w tych trzech przedstawieniach. Skupię się na pytaniu, dzięki jakim parametrom formalnym, ideowym i teatralnym obraz rozpadu społeczno-kulturowej wspólnoty i kryzysu wartości – zawarty bez wątpienia intencjonalnie w operze Szymanowskiego – znalazł przekonujący i trafny wyraz w tragediowej koncepcji opery oraz w omawianych realizacjach teatralnych.

Przedstawienia Warlikowskiego, Trelińskiego i Holtena łączy między innymi to, że posługują się rozwiązaniami sceniczno-teatralnymi nawiązującymi do stereotypów, klisz i wyobrażeń pochodzących z szeroko rozumianej sfery znaków,

⁴ Por. Charles Taylor, *Źródła podmiotowości: Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. Marcin Gruszczyński et al., wstęp Agata Bielik-Robson, oprac. Tadeusz Gadacz (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001), 290–292, 925–927.

⁵ *Król Roger* Szymanowskiego, libretto Jarosław Iwaszkiewicz i Karol Szymanowski, reż. Mariusz Treliński, prem. 30 marca 2007, Opera Wrocławska (zob. też zapis wideo: <https://www.ninateka.pl/vod/teatr/krol-roger-mariusz-trelinski>); reż. Krzysztof Warlikowski, prem. 18 czerwca 2009, Opéra national de Paris; reż. Kasper Holten, prem. 1 maja 2015, Royal Opera House, Covent Garden, London.



FOT. BILL COOPER ©2015 ROH

Król Roger Szymanowskiego w reż. Kaspera Holtena,
Royal Opera House, Londyn, 2007

kodów i atrybutów charakterystycznych dla świata popkultury. Wśród licznych ujęć i definicji zjawiska kultury masowej chciałabym zwrócić uwagę na propozycję Étienne'a Gilsona⁶. Gilson, wychodząc od paradygmatu tak zwanej kultury wysokiej, w który często wpisuje się sztukę operową, analizował popkulturowe zjawiska z pozycji obserwatora i uczestnika przemian społeczno-kulturowych połowy XX wieku. Co prawda nie odwoływał się bezpośrednio do opery, jednak komentował wpływ popkulturowych przemian na sposób odczytywania i transpozycji dzieł należących (podobnie jak opera) do klasycznego kanonu.

Dramaturgia mitu – *Król Roger* w tygłu (pop)kultury

W XX wieku *Król Roger* był wielokrotnie inscenizowany w Polsce i na świecie, a pomysły reżyserów rozwijały się w różnych kierunkach. Niewątpliwie

⁶ Zob. Étienne Gilson, *Spółczesność masowa i jej kultura*, tłum. Agnieszka Kuryś, red. Jan Sochoń (Warszawa: Teologia Polityczna, 2022).

przyczyniało się do tego otwarte zakończenie dzieła i symboliczny charakter jego przesłania. Jak wynika z ustaleń Małgorzaty Komorowskiej⁷, dwudziestowieczne inscenizacje były zazwyczaj skupione w sposób „artystowski” na postaci Pasterza i jego wolnościowym dionizyjskim przekazie⁸. Z opery wydobywano stosunkowo hermetyczną refleksję o kondycji artysty i o sztuce jako wyjątkowej formie wtajemniczenia, którego katalizatorem jest wywrotowy pierwiastek dionizyjski, silnie oddziałujący na jednostkę i zbiorowość. Mogłoby się więc wydawać, że *Król Roger*, w którym zawarty jest wyrafinowany projekt wzniosłej, wysokiej sztuki operowej, ma niewiele wspólnego z kulturą popularną.

Tymczasem w teatrze XXI wieku, jak zauważyli recenzenci i badacze, opera Szymanowskiego wchodzi w dialog z różnymi wariantami kultury współczesnej⁹. Fascynacja reżyserów *Królem Rogerem* wiąże się z pragnieniem przełożenia bogactwa tego utworu na aktualny i angażujący widzów obraz teatralny¹⁰. Spośród szeroko komentowanych inscenizacji, jakie można oglądać od dwóch dekad na wszystkich największych scenach operowych na świecie, wybieram przedstawienia, w których na sposobie ujęcia tragizmu i kryzysu zaważyły różne elementy zaczerpnięte z kultury popularnej.

Treliński, Warlikowski i Holten przyglądają się w swoich inscenizacjach problemowi kryzysu kultury i rozpadu świata przez pryzmat relacji jednostki i wspólnoty. Szczególny nacisk kładą na tragediowy wymiar tytułowej postaci jako reprezentanta zbiorowości. Powiązanie tego wątku z kulturą masową otwiera ciekawe możliwości inscenizacyjne. Wprowadzone do przedstawień wizualne ujęcia stereotypów społeczno-kulturowych i popkulturowych klisz przeniosły wysublimowaną modernistyczną koncepcję estetyczną opery na plan scenicznej opowieści muzycznej o wyzwaniach i zagrożeniach współczesnego świata.

U Trelińskiego i Warlikowskiego podstawą obrazu współczesnego świata stały się wyraziste negatywne stereotypy dotyczące wspólnoty znajdującej się w stanie kryzysu czy wręcz rozpadu (u Trelińskiego konotowanej wprost jako wspólnota katolicka). *Król Roger* – jej reprezentant – przypomina celebryckie

⁷ Zob. Małgorzata Komorowska, „Gorąca passja, czyli *Król Roger*”, w: *Szymanowski w teatrze*, 143–220.

⁸ Być może liczne wypowiedzi Iwaszkiewicza o *Królu Rogerze* miały wpływ na utrwalenie się interpretacji opery Szymanowskiego w duchu „artystowskim”, zob. m.in. Jarosław Iwaszkiewicz, „Spotkania z Szymanowskim”, w: *Pisma muzyczne* (Warszawa: Czytelnik, 1983). Tymczasem całkowita zmiana koncepcji i treści trzeciego aktu, dokonana w librecie przez kompozytora, przyczyniła się do tego, że ostateczna wizja i wymowa dzieła odbiegała od literackiego projektu zaproponowanego przez Iwaszkiewicza, zob. Ławski, „Odessa 1918”.

⁹ Zob. Komorowska, „Z problematyki wykonawczej”.

¹⁰ Zob. m.in. Mariusz Treliński, „*Król Roger* to moja miłość i fascynacja: Dla PAP rozmawia Olga Łozińska”, *Dzieje.pl*, 10 listopada 2018, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/mariusz-trelinski-krol-roger-moja-milosc-i-fascynacja>. Treliński kilkakrotnie wystawiał *Króla Rogera*, za każdym razem w nowej odsłonie koncepcyjnej i bez prób nawiązania do swoich poprzednich produkcji.

FOT. MAREK GROTOWSKI



Król Roger Szymanowskiego w reż. Mariusza Trelińskiego, Opera Wroctawska, 2007

postaci ze świata popkultury. W ekspozycji przedstawienia Warlikowskiego król pojawia się w stanie narkotycznej wizji, współdzielonej z Roksaną, którą darzy namiętnym uczuciem¹¹. U obu polskich reżyserów skupienie Rogera na trawiącym go kryzysie wewnętrznym zostało wyeksponowane dzięki powiązaniu sugestywnej muzyki z wyrazistymi i pełnymi przemocy scenicznymi obrazami, w których ważną rolę odgrywają sekwencje wideo o psychoanalitycznym wydźwięku. Wykorzystywane w nich znaki i symbole z obszaru psychologii i psychoanalizy, oswojone przez współczesny film, kojarzą się z ujęciami typowymi dla świata popkultury¹².

Postać Pasterza w obu przedstawieniach przywodzi na myśl bohaterów popkulturowych. Figura wyróżniająca się z otoczenia stylem hippisowskim (u Warlikowskiego) czy białym garniturem (u Trelińskiego) reprezentuje kuszącą

¹¹ Na temat m.in. inscenizacji *Króla Rogera* w reżyserii Warlikowskiego zob. Dorota Semenowicz, „Sypialnia Rogera”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 92/93 (2009): 116–119, https://archiwum.didaskalia.pl/92_semenowicz.htm.

¹² Na temat inscenizacji Trelińskiego z 2018 roku zob. m.in. Dorota Kozińska, „Król Roger w krzywym zwierciadle”, *Dialog*, nr 7/8 (2020): 59–67, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/krol-roger-w-krzywym-zwierciadle>.

i atrakcyjną, choć złudną, obietnicę wyzwolenia ze sztampy, blichtru i martwoty otaczającego świata. Obie reżyserskie próby dowartościowania sfery dionizyjskiej poprzez odwołania do kontrkulturowych konotacji są jednak celowo nacechowane sprzecznościami. Finałowe obrazy tragizmu samotnego władcy – wizja szaleńca tańczącego w gabinecie luster (u Warlikowskiego) albo trwoga sterylnej białej szpitalnej sali, w której odchodzi dusza króla (u Trelińskiego) – mają niejednoznaczny charakter. Dodajmy, że w kolejnej wersji z 2018 roku Treliński jeszcze bardziej wyostrzył krwawe aspekty dionizyjskiego wątku, tłumacząc, że główną oś dramaturgiczną opery upatruje w sile drastycznie zarysowanej i radykalnej przemiany wewnętrznej¹³.

W londyńskiej inscenizacji Kaspera Holtena, w której – jak podkreślali krytycy – zostały uchwycone problemy o zasięgu wręcz globalnym¹⁴, również wykorzystano klisze kultury popularnej oraz obrazy przeszłości zapisane w zbiorowej pamięci. Udało się dzięki nim wykreować przejmującą opowieść, będącą swoistym *requiem* dla odchodzącego świata. W monumentalnej, pełnej powagi i nostalgii inscenizacji atmosferę metafizycznego niepokoju ewokuje zderzenie dionizyjskiej nocy z solarnym zakończeniem opery. W tej atmosferze w finale rodzi się pytanie, czy ocalały król, ubrany w strój pielgrzyma, zdoła nadal podejmować realne wysiłki i działania.

Popkulturowe strategie widać w krótkim filmie promującym przedstawienie¹⁵, którego efektowną audiowizualną dramaturgię oparto na obrazach sygnalizujących reżyserską koncepcję. W klipie można dostrzec subtelną, zawołowaną aluzję do kryzysu uchodźczego z 2015 roku i związanych z nim niepokojów dotyczących zderzenia i konfrontacji z tym, co obce i odmienne kulturowo. Na muzycznym tle bizantyjskiej liturgicznej pieśni pochwalno-błagalnej z aktu I przeplatają się ujęcia z lotu ptaka i metonimiczne zbliżenia: obrazy pustyni i ruin Koloseum z płonącym ogniem, a także bosych stóp brnących przez piasek i ramion wznoszonych do nieba. Punkt kulminacyjny stanowi najazd kamery na otwierające się oko i źrenicę pulsującą w rytm tam-tamu z partii chórально-orkiestrowej. Czytelne dramaturgicznie muzyczno-wizualne sygnały, wzmocnione wzniosłym chórально fragmentem opery, zapowiadają muzyczną opowieść o tajemniczej wspólnotcie i głębi jednostkowych przeżyć.

¹³ „Król Roger Karol Szymanowski – making of”, YouTube, 22 marca 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=h-jxz1c051wc>.

¹⁴ Materiały prasowe przedstawienia zob. m.in. „Londyński triumf Króla Rogera”, Culture.pl, 6 maja 2021, <https://culture.pl/pl/artykul/londynski-triumf-krola-rogera>.

¹⁵ „Król Roger trailer (The Royal Opera)”, YouTube, 1 kwietnia 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=i-S3XeLghM>.



FOT. MAREK GRODOWSKI

Król Roger Szymanowskiego w reż. Mariusza Trelińskiego, Opera Wroclawska, 2007

W inscenizacji Holtena największe znaczenie przypisane zostało wewnętrznej walce króla, który od początku jawi się jako mądry i potężny władca. W akcie II przenosimy się do sfery jego myśli, symbolizowanej przez monumentalny królewski pałac w kształcie ludzkiej głowy. W takich dekoracjach rozgrywa się psychomachia, w której świat dotychczasowych wartości zderza się z dionizyjскими mocami. W historycznym kontekście osadza to starcie sugestywna scena z początku aktu III, gdy lud z orszaku Dionizosa podpala ogromny stos ksiąg z królewskiej biblioteki. Obraz kojarzy się z paleniem ksiąg w wielu miastach III Rzeszy w 1933 roku. Siejący zniszczenie i grozę ogień zapowiada rozwój wypadków, a zarazem negatywnie naznacza wszystko, co zostawi za sobą fałszywy pasterz¹⁶.

Holten wprowadził w wyrafinowaną strukturę muzycznej opowieści o dawnym sycylijskim władcy aluzyjne komentarze do współczesnych i historycznych kryzysowych momentów zachodniej kultury. W jego ujęciu – jeszcze bardziej jednoznacznie niż w inscenizacjach Trelińskiego i Warlikowskiego – *Król Roger*

¹⁶ Materiał ilustracyjny zob. „*King Roger at the Royal Opera in London – Image Gallery*”, Culture.pl, dostęp 5 maja 2022, <https://culture.pl/en/gallery/king-roger-at-the-royal-opera-in-london-image-gallery>.

stał się refleksją nad rozpadem i kryzysem świata, w którym żywioł zniszczenia zdobył przewagę nad sferą *ratio*, tradycją i prawami dawnego, królewskiego etosu. Tragiczna postać niezłomnego króla Rogera jest tu pełna majestatu i wzniosłości. Dionizyjskie i apolińskie moce tragedii stopione zostały w całość w wymownym finale, który w prawdziwym dramacie muzycznym nigdy nie jest prostym *happy endem*.

Muzyczna tragedia z ducha teatru

Zderzenie środków wyrazu reprezentatywnych dla popkultury z zapisanym w dziele Szymanowskiego uniwersalnym modelem tragediowym czyni przywoływane przedstawienia ciekawym wyzwaniem analitycznym i interpretacyjnym. Jakie mechanizmy i rozwiązania na poziomie dramatyczno-muzycznej koncepcji pozwoliły w taki sposób sformatować przekaz o kryzysie i rozpadzie dotychczasowego imaginarium i systemu wartości, a zarazem zaprojektować precyzyjnie określone przeżycie estetyczne i doświadczenie odbiorcze? Pytania o dramaturgiczne relacje między warstwami *Króla Rogera* pozwalają wydobyć swoistą filozofię sztuki wpisaną w to dzieło i rzucają światło na jego teatralne aspekty. Zaproponowana perspektywa umożliwi także odpowiedź na pytanie o funkcję otwartego finału opery, a jednocześnie podważa tezę, że konstrukcja dramatyczna libretta (którego jakość bywa kwestionowana) jest obciążeniem dla muzycznej formy i dźwiękowego przekazu dzieła.

W dyskusji na temat formalnych cech opery Szymanowskiego należy zwrócić uwagę na konotacje tragediowe wiążące się ze statusem i specyfiką postaci. Zarówno w *Bachantkach*, jak i w dziele Szymanowskiego pojawia się figura tajemniczego przybysza. Pasterz Szymanowskiego oprócz dionizyjskiego rodowodu ma jednak cechy, które upodobniają go do Chrystusa, Erosa i Narcyza oraz Jana Chrzciciela. Intertekstualny chwyt, choć typowy dla sztuki modernizmu, miał w *Królu Rogerze* wywrotowy potencjał. Jawnie obrazoburczy i niejednoznaczny charakter obrazu Pasterza-Młodzieńca był obliczony na wywołanie efektu zaciemnienia i zagęszczenia operowego przekazu. Do tego efektu przyczyniało się szerokie pole odniesień wątku dionizyjskiego, które przedstawił i zanalizował Tadeusz Kobierzycki. W studium *Dionizyjskie motywy opery „Król Roger” Karola Szymanowskiego* uwzględnił filozoficzne i psychologiczno-kulturowe inspiracje, a jednocześnie przyjrzał się, w jaki sposób rozległe konteksty wpłynęły na recepcję dzieła, między innymi w pierwszych przedstawieniach znanych Szymanowskiemu:

W librecie *Króla Rogera* konglomerat zasad i norm, wzorców i antywzorców, synkretizm kulturowy i aksjologiczny, religijny i polityczny pozwalają rozluźnić hierarchię, dokonywać zmian masek i postaw. Zmuszają do prowadzenia gry egzystencjalnej opartej na wielu zasadach i komplikują komunikację. Bezsens pojawia się jako chaos (symbol złego losu). Król traci swoje stałe miejsce, zastępuje go bóstwo wędrujące (Pasterz), kapłan bez świątyni, król bez królestwa, pan bez władzy politycznej. Król i Pasterz są obrazami tego samego bóstwa – jedno jest stacjonarne i imperialne, patriarchalne, drugie – wędrowne i matriarchalne.¹⁷

Projekt libretta opery realizował w pewnym sensie fuzję horyzontów i tradycji *à rebours*. Celem wprowadzenia licznych odniesień było bowiem nie tyle stopienie horyzontów, ile poszukiwanie nowego języka wyrazu sztuki i rozszerzanie jej artystycznych możliwości¹⁸. Jednak idiom blasfemii pojawił się w operze nie po to, by stać się fundamentem artystycznego manifestu antychrześcijańskiego. Stanowił raczej funkcjonalny gest artystyczny, który miał poszerzyć możliwości dopełnienia dzieła w scenicznych realizacjach. Ostatecznie, w ostatnim akcie na scenie objawia się Dionizos, a nie Chrystus. W ruinach greckiego teatru zostanie zidentyfikowana destrukcyjna siła jego sugestywnego oddziaływania, a unicestwienie więzi i relacji wspólnotowych sprawi, że widownia – zgodnie z intencjami kompozytora – doświadczy stanu dezorientacji¹⁹. Strategia twórcza kompozytora zakładała bowiem efekt zaskoczenia i paradoks – jako kluczowe elementy gry z publicznością teatralną.

Dionizyjskość to nie tylko temat i kluczowa kwestia estetyczna w operze Szymanowskiego, lecz także nić wiążąca zaproponowane w niej rozwiązania dramatyczno-formalne z grecką misteryjnością i nowoczesną teatralnością. Szymanowski, pragnąc podkreślić dionizyjski aspekt sztuki, znalazł u Nietzschego inspirację dla własnej filozofii i artystycznej koncepcji dramatu muzycznego²⁰.

¹⁷ Tadeusz Kobierzycki, „Dionizyjskie motywy opery *Król Roger* Karola Szymanowskiego”, *Heksis* 2 (2010), <https://heksis.dezintegracja.pl/dionizyjskie-motywy-opery-krol-roger-karola-szymanowskiego/>.

¹⁸ Por. Wojciech Gutowski, „Mit w czasoprzestrzeni powieści młodopolskiej”, w: *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, red. Czesław Niedzielski i Jerzy Speina (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1990); Wojciech Gutowski, *Nagie dusze i maski: O młodopolskich mitach miłości* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997).

¹⁹ Iwaszkiewicz pisał: „Toteż ile razy myślę o «genezie *Króla Rogera*», widzę raczej właśnie ten moment: siedzieliśmy na wysokim brzegu morza obok willi państwa Dawydow w ten sposób, że sylwetkę Karola widziałem na tle niebieskiej, zielonawej wody (pierwszy raz wtedy ujrzałem morze) i długie godziny spędzaliśmy na mówieniu sobie, jak będzie wyglądał nasz Roger i ile «nierozwiązanych zagadek» postawimy nie tylko naszemu widzowi i słuchaczowi, ale także reżyserowi i inscenizatorowi”, Jarosław Iwaszkiewicz, „Geneza *Króla Rogera*”, w: *Program *Króla Rogera** (Warszawa: Teatr Wielki – Opera Narodowa, 2000), 29, https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/58995_krol_roger_teatr_wielki_warszawa_2000.pdf.

²⁰ Por. m.in. Kobierzycki, „Dionizyjskie motywy opery”.



FOT. BILL COOPER © 2015 ROH

Król Roger Szymanowskiego w reż. Kaspera Holtena,
Royal Opera House, Londyn, 2007

U autora *Narodzin tragedii* sugestywna próba rehabilitacji czynnika dionizyjskiego polegała na podkreśleniu znaczenia twórczych elementów mrocznej prajedni dionizyjskich misteriów. Nie zapominajmy jednak, że jednym z istotnych aspektów tej rozprawy był także kontekst apolliński, ujęty w zasadzie jako równorzędny względem dionizyjskiego. Pierwiastek apolliński w kreacji artystycznej zawsze wiązał się z dążeniem do piękna i harmonii. Niestety, zdaniem Nietzschego, zarówno w dawnej greckiej sztuce epickiej i plastycznej, jak i w jej późnych, nowożytnych mieszczańskich odbiciach to dążenie przybierało niekiedy postać nazbyt łatwego, trywialnego optymizmu. Według filozofa jedynie w tragedii mogła się optymalnie dopełnić współobecność obu żywiołów – dionizyjskiego i apollińskiego. Dlatego właśnie tragedia mogła się stać najwłaściwszym wzorcem nowoczesnej sztuki i nie mogło w niej być miejsca na zbyt powierzchowny, melodramatyczno-mieszczański optymizm²¹.

Można założyć, że takie ujęcie było szczególnie intrygujące dla Szymanowskiego²². W próbie rozszyfrowania dramatyczno-teatralnej strategii inscenizacyjnej wpisanej w *Króla Rogera* trzeba pamiętać, że dionizyjski mit, uruchomiony przez Szymanowskiego pod wpływem Nietzscheńskiej inspiracji, nie zakładał jednak eliminacji perspektywy apollińskiej. Przeciwnie – obie perspektywy są równie ważne w kreacji świata przedstawionego opery²³.

Płynąca dwutorowo inspiracja została zarysowana w operze bardzo wyraziście i ostatecznie przyczyniła się do uznania prymatu warstwy muzycznej jako rejestru i reprezentacji zarówno tego, co ekspresyjno-mimetyczne (dionizyjskie), jak i tego, co duchowo-ideowe (apollińskie). Miała także znaczący wpływ na wybór środków i rozwiązań dramaturgicznych: doprowadziła między innymi do upodrzednienia libretta względem projektu muzycznego. W formułowanych w korespondencji z Iwazkiewiczem oczekiwaniach Szymanowskiego wobec tekstu dramatycznego widać teatralny sposób myślenia o dziele operowym:

²¹ Zob. Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. i przedm. Bogdan Baran (Kraków: Inter Esse, 1994), 64–66.

²² „Pasterz, w planie religijnym, jest symboliczną postacią, przedchrześcijańską syntezą bogów greckich Apollina i Dionizosa, który objawia się jako mesjasz, Chrystus (w skórze «koźlęcia»). Być może o to chodziło Szymanowskiemu, gdy inicjował krytykę recenzji Wieniawskiego, akcentującego tylko dionizyjski aspekt libretta w premierowej inscenizacji warszawskiej. Współczesne interpretacje idą po tych trzech liniach – po linii Apollińskiej, Dionizyjskiej (lub ich syntezie) oraz po linii dekonstrukcyjnej, która za problem główny bierze szyfry erotyczne sztuki. Pasterz jest ikoną religii antycznych, przychodzi z różnych mitologii, symbolizując jej wątek witalny, erotyczny, buntowniczy, ale wobec jej struktury zależny”, Kobierzycki, „Dionizyjskie motywy opery”.

²³ Por. Paolo Emilio Carapezza, „Król Roger między Dionizosem a Apollinem”, tłum. Jerzy Stankiewicz, *Res Facta*, nr 9 (1982): 50–61; Marcin Gmys, „Z rozdzwiękiem w duszy: O synkretyzmie religijnym w *Królu Rogerze* Szymanowskiego”, w: *Harmonie i dysonanse: Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk* (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2012), 514, 520.



FOT. BILL COOPER ©2015 ROH

Król Roger Szymanowskiego w reż. Kaspera
Holtena, Royal Opera House, Londyn, 2007

Myślowo to mi się jasno rysuje nawet, w tym mniej więcej kształcie: olbrzymie kontrasty i bogactwa dziwnie się łączących światów (bizantynizm, Wschód, Normannowie) (prolog). Poszukiwanie ukrytego znaczenia tego, rozwiązywanie jakichś nierozwiązalnych zagadek (właściwy dramat – teatr w Syrakuzach etc.). Błądzenie wśród niesłychanych skarbów! Naprawdę coraz więcej się do tego zapalam! Właściwa akcja sceniczna (fabuła: jakaś kobieta etc. etc.) może być właściwie zupełnie luźna!²⁴

Tak uporządkowane libretto mogło unieść ciężar muzycznego przekazu, konstytuującego ideę dramatu muzycznego za pomocą środków dźwiękowych, harmonicznym i efektów sonorystyczno-barwowych. Koncepcja nawiązywała do wizji Nietzschego i do Wagnerowskiej idei *Gesamtkunstwerk*. Nie bez powodu w końcowej części partytury opery Szymanowskiego słychać echa *Tristana i Izoldy* Wagnera. Ten celowy zabieg służył jednak zaakcentowaniu różnicy: obraz wchodzącego słońca w finale *Króla Rogera* wyraźnie kontrastuje z ciemną nocą Izoldy, zwłaszcza że tytułowy bohater Szymanowskiego śpiewa pieśń na cześć życia, podczas gdy Izolda daje wyraz tęsknocie za śmiercią²⁵.

Apolliniśko-dionizyjski „mezalians”, który znalazł odbicie także w zawartości ideowej utworu, można uznać za formę realizacji fuzji horyzontów typową dla operowego dzieła sztuki. Wydzźwięk tej fuzji był uzależniony od nośności pierwszoplanowych postaci scenicznych jako znaków odpowiedzialnych za sceniczno-teatralne wrażenie i napięcie dramatyczne. Znaki te pozostawiają wprawdzie interpretacji reżyserskiej pewną swobodę, ale stanowią filary odautorskiego przekazu artystycznego, który w teatrze jest zawsze nadrzędny. Ich reżyserska reinterpretacja bywa zatem nieskuteczna. W operze Szymanowskiego negatywne konotacje figury Pasterza zostały bowiem tak jednoznacznie zasygnalizowane w librecie, że wszelkie inscenizacyjne próby odwrócenia znaczeń w celu ustanowienia pozytywnego wizerunku tej postaci czynią sceniczną realizację niespójną albo nadmiernie mglistą.

W warstwie muzycznej opery ważnym zabiegiem dramaturgicznym był z kolei taki sposób kreowania rozwiązań dźwiękowo-barwowych i sonorystycznych, który umożliwiały sterowanie nastrojem i napięciem, a zarazem dawał

²⁴ List do Jarosława Iwaszkiewicza, 24 sierpnia 1918, w: Karol Szymanowski, *Korespondencja: Piętna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, zebrał i oprac. Teresa Chylińska, t. 1 (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982), 523 (podkr. K.L.).

²⁵ Por. Karol Berger, „King Roger’s «Liebesleben»”, w: *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, hrsg. Michał Bristiger, Roger Scruton und Petra Weber-Bockholdt (München: Wilhelm Fink Verlag, 1984), 101–112; w odniesieniu do wątków tristanowskich w literaturze polskiej zob. Artur Żywiołek, *Tristitia moderna: Pasja mitu tristanowskiego w nowoczesnej literaturze, filozofii i muzyce* (Kraków: Universitas, 2020).

możliwość sugestywnego przedstawienia zarówno zdarzeń, jak i wewnętrznych doznań bohaterów. Migotliwa i niedookreślona funkcja symboliczna Pasterza (jak dowiadujemy się z libretta: „pięknego jak jego bóg”) wynika ze słowno-muzycznej strategii niejednoznacznej charakteryzacji postaci. Dzięki muzyce sceniczny czar ma obejmować także widownię. Sterowanie napięciem dramatycznym za pomocą muzyki, z jej bogactwem dźwiękowych figur i symbolicznych odniesień, angażuje bowiem odbiorców w grę, której celem jest muzyczne „uwiedzenie” widzów postacią tajemniczego pasterza. W tę grę z kolei wpisany jest destrukcyjny potencjał, z którym – w planie fabularnym – mierzy się lud i król Roger.

Teatralne aspekty tragizmu

Znajomość wymogów teatralnej konwencji i zasad dramatycznej narracji poświadczają liczne wypowiedzi twórcy *Króla Rogera*. Szymanowski pojmował libretto jako składnik wyjściowy opery – dramatyczno-teatralną ramę skonstruowaną z tworzywa literackiego tak, by mogła pomieścić nadrzędny muzyczny przekaz kompozytora. Jego uwagi na temat libretta pochodzące z listów do Iwaszkiewicza potwierdzają doskonałą znajomość prawideł i funkcji dramaturgii scenicznej, a także całkowite panowanie nad procesem twórczym:

Oczywiście jest to pobeżny szkic, w którym wiele można ku lepszemu przerobić. Ma jednak tę zaletę, że jest, przy bogactwie materiału i pozornych antytezach, dramatycznie bardzo jednolity i związany. Trudność dialogu polega na uwypukleniu różnych załamania się psychologicznej linii Cesarza w stosunku do Młodzieńca. Niektóre analogie z *Bachantkami* Eurypidesa są zrobione z pewną intencją i nie mogą być przyjęte jako plagiaty. [...] to rozwiązanie, które Ci proponuję, jest bardzo szczęśliwe dzięki dramatycznej ciągłości i narastaniu scenicznego działania, o które bądź co bądź w teatrze powinno chodzić. [...] Chodziło mi bowiem głównie tylko o zewnętrzny dramatyczny węzeł, w który trzeba było wplątać działające osoby – zasadnicze zaś wewnętrzne motywy pozostają zupełnie te same.

Czy nie będzie Cię raził orgiazm akcji? Sądzę jednak, iż jest on koniecznym dla uwypuklenia zasadniczych motywów dramatu. Moja ulubiona idejka, o tajnych pokrewieństwach Chrystusa i Dionizosa, też nie jest Ci zapewne obca. Pod względem zewnętrznie scenicznym jest tam takie fantastyczne bogactwo, iż o większym marzyć trudno – co mnie właśnie tak pociąga. [...] Boję się, by Cię nie raził wszelki

brak intymności i jaskrawa, gorąca passja tego pomysłu, oślepiająca kolorystycznie, ale sądzę, że są to warunki *sine qua non* teatru.²⁶

Ostateczny kształt libretta jako literackiej ramy o określonych parametrach dramatycznych jest ściśle dostosowany do wymogów inscenizacyjnych, co czyni dramat muzyczny Szymanowskiego dziełem w pełni uzależnionym od teatralnej realizacji. Wbrew ujęciom²⁷ niektórych badaczy twórczości Szymanowskiego *Król Roger* nie był zaprojektowany jako utwór misteryjny czy kompozycja oratoryjna, co więcej – kompozytor w pełni rozumiał konieczność zadośćuczynienia wymogom teatralnym. Przekonywał do tego Iwaszkewicz:

Kwestia ważności teatru jest oczywiście bardzo subiektywną. Ja osobiście i ponieważ interesownie chciałbym wlać w Ciebie trochę własnej wiary w jego rozliczne możliwości, jak również w wartość muzyki scenicznej.²⁸

Komentując zastosowane rozwiązania oraz zmiany wprowadzone przez Szymanowskiego w ostatnim akcie libretta, należy wydobyć i podkreślić ich ścisły związek z koncepcją tragedii Nietzschego. W świetle kryteriów dramatyczno-teatralnych *Król Roger* jawi się jako utwór spójny i przemyślany konstrukcyjnie i fabularnie, co więcej – umożliwiający realizację założonej koncepcji dramaturgii muzycznej.

Komponenty dramatyczno-teatralne i ich konfiguracja w strukturze libretta pozwalają widzieć w operze Szymanowskiego nowoczesną formę muzycznej tragedii z ducha teatru. Należy zatem przyjąć, że analiza *stricte* tragediowych parametrów umożliwia najpełniejsze wyjaśnienie całościowej koncepcji tego dzieła. Wśród tych parametrów na plan pierwszy wysuwają się: 1) trzyaktowa budowa, nawiązująca do nowożytnego modelu tragediowego, 2) precyzyjnie zarysowane miejsce akcji jako przestrzeni znaczącej (akt I: chrześcijańska bazylika; akt II: pałac królewski; akt III: ruiny starożytnego teatru), 3) szczegółowe, kunsztowne pod względem literackim opisy przestrzeni zawarte w obszernych didaskaliach, zainspirowanych dramatem *Bazylissa Teofanu* Tadeusza Micińskiego, z którym

²⁶ List do Jarostawa Iwaszkewicza, 14/27 października 1918, w: Szymanowski, *Korespondencja*, t. 1, 566–567 (podkr. K.L.).

²⁷ Pisze o tym m.in. Marcin Gmys, „Z rozdzwiękiem w duszy”, 514.

²⁸ List do Iwaszkewicza, w: Szymanowski, *Korespondencja*, t. 1, 566–567.

opera ta wchodzi w wielopoziomowy intertekstualny dialog, nie będąc – pomimo licznych podobieństw – jego imitacją tematyczno-formalną²⁹.

W warstwie dramatyczno-formalnej można wskazać zróżnicowane dramaturgicznie elementy tragediowego schematu istotne dla spójności przekazu. Całość ma budowę teatralną (a nie misteryjną), gra z konwencjami przedstawieniowymi sumuje się w przyczynowo-skutkowe następstwo kolejnych scen i aktów. Z modelem tragediowym zgodna jest zarówno intensyfikacja zdarzeń, jak i wyraziście nakreślona relacja między postaciami pierwszoplanowymi a chórem reprezentującym wspólnotę. Kolejne elementy to koncentracja dramaturgicznego przebiegu fabuły wokół tytułowej postaci, a także spięcie wydarzeń klamrą, na którą składa się wyraźnie zarysowana ekspozycja i symboliczne zakończenie opery.

Zauważmy, że dramaturgiczna koncentracja na tytułowej postaci przekłada się na ideowy przekaz wpisany w muzyczną warstwę opery. Wydobywa on bowiem na plan pierwszy znaną z tragedii nowożytniej zasadę, że przestrzenią konfliktu tragicznego jest świat wewnętrznych przeżyć tytułowego bohatera. Warstwa muzyczna podejmuje zatem najważniejsze zadanie wyrażenia konfliktu tragicznego i uobecnienia na scenie tego, co wewnętrzne i skryte. Muzyka stanowi esencję tragicznej wizji świata oraz tragicznych zmaganiań duchowych i egzystencjalnych bohatera podejmującego walkę wewnętrzną. Poświadcza też wartość i znaczenie wyboru dokonanego ostatecznie przez Rogera. Odrzucenie przez króla pokusy pójścia za dionizyjskim orszakiem było bowiem aktem woli, podjęciem koniecznego działania, a wizualnym symbolem tego „gestu wewnętrznego” jest apollinijskie słońce w zakończeniu opery. Skupienie uwagi na głównej postaci potwierdza zatem, że nie chodziło o ukonstytuowanie na scenie teatru operowego tajemniczego misterium dionizyjskiego, które zakładałoby – jak sugerowano w niektórych ujęciach – stopień *principium individuationis* z zasadą wszechbytu w mistycznej dionizyjskiej głębi pierwotnego chaosu, symbolizowanego przez orgiastyczny, bezwolny taniec bachantek³⁰.

Plan tragediowy warunkuje uszeregowanie rozwiązań formalnych i treściowych, hierarchizując literacką materię i nadając spójność dramaturgicznej całości.

²⁹ Zob. np. Iwona Nowak, „Pokrewieństwo dwóch dzieł, czyli o tym, co łączy *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego z *Bazyliisą Teofanu* Tadeusza Micińskiego”, w: Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności, red. Zbigniew Skowron (Kraków: Musica Iagellonica, 2007), 249–258.

³⁰ Takiej interpretacji sprzyjają odczytania twórczości Szymanowskiego jako ekspresji autobiograficznej, por. Bartosz Dąbrowski, *Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2001), 164; Szymanowski: *Muzyka jako autobiografia* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010), 192; Tomasz Cyz, *Powroty Dionizosa: „Król Roger” według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza* (Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2008), 79.

Spojrzenie na sposób dramatyczno-teatralnego uporządkowania materiału literackiego przez pryzmat modelu tragediowego pozwala zatem podkreślić wartość linearnych (tryb przyczynowo-skutkowego rozwoju akcji) i nieliniarnych (tryb heterogenicznej i wielogłosowej formy) rozwiązań zastosowanych w librecie i zwrócić uwagę na przestrzenno-muzyczne znaki teatralne określające proces odbioru całości tego dramaturgicznego materiału.

Dobrym przykładem, uwzględniającym oba tryby o proveniencji teatralno-tragediowej, jest sposób opracowania ekspozycji, wyraźnie odrębnej na tle pozostałego materiału muzycznego. Przypomnijmy, w jaki sposób kompozytor zaprojektował teatralny kształt aktu I w jednym z listów do Iwaszkiewicza:

Szkic: I Akt, Wnętrze Bizantyjskiej świątyni. [...] Surowy przepych i sztywność z podkładem bizant-orientalnym. Uwagi: Zasadniczy ton muzyki. Chór – ciągle prawie chórally jakby liturgiczny śpiew, na tle którego bieżą akcja. Uwaga. Akcja powinna by się zaczynać od jakiejś liturgii – później dopiero wejście D w o r u i dialog wyjaśniający sytuację.³¹

Akt I rozpoczyna się sceną liturgii i modlitwy wiernych w sycylijskiej katedrze w Palermo. Zebrani śpiewają po grecku *Hagios, Hagios, Hagios Kyrios Theos Sabaoth!*, czyli eucharystyczną sekwencję „Święty, Święty, Święty Pan Bóg Zastępów”, co w liturgii oznacza włączenie się wspólnoty wiernych do hymnu wyśpiewywanego na cześć Boga przez Zastępy Anielskie i świętych w Niebie. Muzyczna dramaturgia tej sceny odzwierciedla funkcję modlitwy liturgicznej i umiejscawia zdarzenia w planie wertykalnym³². Podobnie jak w greckiej tragedii, w operze Szymanowskiego świat przedstawiony jest zakorzeniony w kosmicznym układzie odniesienia. Wykreowany w ekspozycji przestrzenie i muzycznie znak teatralny jest jasny i jednoznaczny – oto na scenie *theatrum mundi* rozgrywają się zdarzenia, które są istotne dla całej wspólnoty. Świat króla Rogera jest naznaczony Boską obecnością i wszechmocą. Modlitwa jest zatem wstępem i przygotowaniem do duchowej bitwy, w której zmierzą się ze sobą dwie przeciwstawne siły. Rzeczywistość sakralna tej sceny, ujęta za pomocą koncepcji *numinosum* Rudolfa Otto, poraża estetycznym pięknem, grozą i wzniosłością oraz buduje teatralnymi środkami efekt *mysterium tremendum et fascinans*.

³¹ Cyt. za: Zdzisław Jachimecki, *Szkic sycylijskiego dramatu*, w: Szymanowski, *Korespondencja*, t. 1, 262 (podkr. oryg.).

³² Więcej na temat biblijnych odniesień w operze zob. Patryk Kencki, „Biblijne inspiracje w *Królu Rogerze*”, w: *Życie Księgi: Biblia a dramat i teatr współczesny*, red. Ewa Partyga i Maria Prussak (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2010), 101–110.

Należy zauważyć, że wertykalnie zorientowana ekspozycja rozpoczynająca akt I ma – dramaturgicznie i muzycznie – inny charakter niż zdarzenia budujące fabułę w planie horyzontalnym. W kolejnych sekwencjach akcja popłylnie wolno, jej przebieg jest zagęszczony, a muzyka – zgodnie z charakterystycznym dla kompozytora idiomem – oddaje wewnętrzne stany i przeżycia głównych bohaterów oraz sugestywnie ilustruje aurę zauroczenia wspólnoty tajemniczym Pasterzem. Horyzontalny, przyczynowo-skutkowy porządek zdarzeń jest zarysowany wyraźnie. W akcie II, podczas przesłuchania Pasterza w ogrodach królewskiego Pałacu, muzycznie ujawnia się siła oddziaływania przybysza na Roksanę i lud. Król także odczuwa rosnącą fascynację Pasterzem. Pod koniec aktu II poddani i Roksana opuszczają króla w bakchicznym transie. Na początku aktu III osamotniony władca udaje się na wędrowkę jako pielgrzym. W ruinach greckiego teatru spotyka Roksanę zamienioną w menadę oraz dionizyjski orszak swych poddanych. Roksanie nie udaje się przekonać króla do wspólnej wędrowki, orszak odchodzi. Na ołtarzu w ruinach greckiego teatru objawia się Dionizos. Pasterz odchodzi. Ogołocony, samotny Roger wpatruje się we wschodzące słońce, śpiewa hymn na jego cześć i chce symbolicznie ofiarować mu swe serce. Wymowa zakończenia pozostaje otwarta, choć w symbolu wschodzącego Słońca połyskuje apolińska nadzieja, odsyłająca do czytelnych i uniwersalizujących konotacji solarnych. Powrót do wertykalnej perspektywy uwydatnia kłamrę spinającą początek i zakończenie dzieła.

Dionizyjsko-apoliński mit okazał się podstawą do zbudowania wymownej paraboli o ludzkim losie jako wewnętrznej walce, która w każdym jednostkowym przypadku toczy się o najwyższą stawkę na scenie teatru świata. Po latach Iwaszkiewicz tak komentował zamysł ideowy opery Szymanowskiego, potwierdzając w zasadzie jej teatralne inspiracje, paraboliczny wydźwięk oraz grę estetycznego dystansu i duchowego zaangażowania:

Sycylia *Króla Rogera* to jest jakaś abstrakcyjna Cytera – a właściwie mówiąc jest to teren duszy samego kompozytora, gdzie walczą wpływy różnorodnych kultur, a przede wszystkim wiodą spór zaciekły: chrześcijaństwo, w którym Szymanowski był wychowany, z pogańską religią Dionizosa, religią radości życia [...]. Ta opera staje się jak gdyby jakimś „moralitetem” nowoczesnym, przypominającą modną podówczas w rosyjskich kabaretach sztuczkę Jewreinowa, gdzie „Ja emocjonalne”, „Ja racjonalne” i „Ja podświadome” staczają gwałtowną walkę we wnętrzu człowieka (treść wspomnianej sztuki opowiadał mi sam Szymanowski).³³

³³ Jarosław Iwaszkiewicz, „Karol Szymanowski a literatura”, w: *Karol Szymanowski: Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, red. Zofia Lissa (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1964), 128.



FOT. BILL COOPER © 2015 ROH

Król Roger Szymanowskiego w reż. Kaspera Holtena,
Royal Opera House, Londyn, 2007

Badania nad *Królem Rogerem* są prowadzone w wielu różnych perspektywach. W podjętej w tym szkicu operologicznej próbie ukazania koncepcji artystycznej tego utworu uwzględniłam – prymarne dla widowiska – aspekty teatralne i tragediowe, które znalazły odzwierciedlenie w wybranych inscenizacjach operowych, podejmujących problem kryzysu i rozpadu świata. Interesowały mnie także te elementy, które przyczyniły się do wyrażenia bogatej zawartości ideowej *Króla Rogera* za pomocą znaków i języka popkultury, czyniąc w ten sposób z opery zaktualizowaną opowieść o świecie współczesnym w jego wymiarze jednostkowym i wspólnotowym. Omawiane przedstawienia ukazały uniwersalność pytań stawianych w dziele i możliwość stapienia zarysowanych w nim mitycznych i archetypicznych horyzontów z wyzwaniem współczesnego, pogrążonego w kryzysie wartości świata. Unaocznily również, że tragediowy horyzont zdarzeń można uruchamiać za pomocą uwspółcześnionych znaków i popkulturowych odniesień. Sądzę, że perspektywa operologiczna, odwołująca się do samych korzeni dyskusji o sztukach przedstawieniowych, a więc do ich starogreckiego, tragediowego i teatralnego rodowodu, stanowi istotne dopełnienie muzykologicznych, historycznoliterackich, biograficzno-psychoanalitycznych analiz i interpretacji tego niezwyklej dzieła.



Bibliografia

- Berger, Karol. „King Roger's «Liebesleben»”. W: *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, herausgegeben Michał Bristiger, Roger Scruton und Petra Weber-Bockholdt, 101–112. München: Wilhelm Fink Verlag, 1984.
- Carapezza, Paolo Emilio. „Król Roger między Dionizosem a Apollinem”. Tłumaczenie Jerzy Stankiewicz. *Res Facta*, nr 9 (1982): 50–61.
- Cyz, Tomasz. *Powroty Dionizosa: „Król Roger” według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2008.
- Dąbrowski, Bartosz. *Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2001.
- Dąbrowski, Bartosz. *Szymanowski: Muzyka jako autobiografia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *Prawda i metoda: Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłumaczenie i wstęp Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Gilson, Étienne. *Spółczesność masowa i jej kultura*. Tłumaczenie Agnieszka Kuryś. Redakcja Jan Sochoń. Warszawa: Teologia Polityczna, 2022.
- Gmys, Marcin. „Z rozdzwiękiem w duszy: O synkretyzmie religijnym w *Królu Rogerze* Szymanowskiego”. W: *Harmonie i dysonanse: Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, 512–522. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2012.
- Gutowski, Wojciech. „Mit w czasoprzestrzeni powieści młodopolskiej”. W: *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, redakcja Czesław Niedzielski i Jerzy Speina, 107–122. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1990.
- Gutowski, Wojciech. *Nagie dusze i maski: O młodopolskich mitach miłości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- Iwaszkiewicz, Jarosław. „Karol Szymanowski a literatura”. W: *Cztery szkice literackie*, 42–72. Warszawa: Czytelnik, 1953.
- Jachimecki, Zdzisław. „Szkic sycylijskiego dramatu”. W: *Karol Szymanowski, Korespondencja*, opracowanie Teresa Chylińska, t. 1, 522–566. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982.
- Kencki, Patryk. „Biblijne inspiracje w *Królu Rogerze*”. W: *Życie Księgi: Biblia a dramat i teatr współczesny*, redakcja Ewa Partyga i Maria Prussak, 101–110. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2010.
- Kobierzycki, Tadeusz. „Dionizyjskie motywy opery *Król Roger* Karola Szymanowskiego”. *Heksis* 2 (2010). <https://heksis.dezintegracja.pl/dionizyjskie-motywy-opery-krol-roger-karola-szymanowskiego/>.
- Komorowska, Małgorzata. *Szymanowski w teatrze*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1992.

- Komorowska, Małgorzata. „Z problematyki wykonawczej muzyki Karola Szymanowskiego: odtwórcy roli Króla Rogera – od Eugeniusza Mossakowskiego do Mariusza Kwietnia”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 18 (2020): 111–128.
- Kozińska, Dorota. „Król Roger w krzywym zwierciadle”. *Dialog*, nr 7/8 (2020): 59–67.
- Lisiecka, Katarzyna. *Fuzja sztuk i horyzontów: Arystotelesowski paradygmat opery*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2019.
- Ławski, Jarosław. „Odessa 1918: U źródeł libretta *Króla Rogera* Iwaszkiewicza i Szymanowskiego”. W: *Odessa, muzyka, literatura: Ukraińsko-polski transfer kulturowy; Studia*, wstęp i układ Jarosław Ławski, redakcja Natalia Maliutina i Weronika Biegluk-Leś, 97–116. Białystok: Temida 2, 2019. <http://hdl.handle.net/11320/10551>.
- Nietzsche, Friedrich. *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Tłumaczenie i przedmowa Bogdan Baran. Kraków: Inter Esse, 1994.
- Nowak, Iwona. „Pokrewieństwo dwóch dzieł, czyli o tym, co łączy *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego z *Bazyliisą Teofanu* Tadeusza Micińskiego”. W: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, redakcja Zbigniew Skowron, 249–258. Kraków: Musica Iagellonica, 2007.
- Szymanowski, Karol. *Korespondencja: Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Opracowanie Teresa Chylińska. Tom 1. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982.
- Taylor, Charles. *Źródła podmiotowości: Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Tłumaczenie Marcin Gruszczyński et al. Opracowanie Tadeusz Gadacz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

KATARZYNA LISIECKA

literaturoznawca, teatrolog, operolog, profesor uczelni w Instytucie Filologii Polskiej (Pracownia Opery i Widowisk) Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na historii i estetyce teatru operowego, związkach i korespondencji sztuk oraz relacjach zachodzących pomiędzy planami estetycznym i ideowym w sztuce literacko-muzycznej, teatralnej i filmowej.