

Ewa Wąchocka

Uniwersytet Śląski w Katowicach (PL)

ORCID: 0000-0002-3321-0333

Muzyczna scena Różewicza

Abstract

Tadeusz Różewicz's Musical Stage

This article presents the varied forms of music (classical and popular) as well as their applications in the theatre plays of Tadeusz Różewicz. Its author contests the hypothesis that Różewicz's theatre is visual in nature, demonstrating that its aural qualities (phonetic characteristics of language, microdramatic properties of aural events, and the projected music) play no less important a role in engineering the audience's perceptions than the visual aspects. Using the methodology of intermediality studies, she brings out the dramatic potential of musical intertextualities that come into dialogue with the text or that cannot be expressed by the spoken word; she shows how music can become the playwright's side note, which can be satirical, parodistic, or grotesque in its metatheatrical nature. Musical elements in Różewicz's plays are typically straddling the boundaries between the original context of the play and the cultural contexts evoked by those elements. At the same time, the modern, multifaceted approach to the aural aspect often leads to blurring the lines between the acoustic phenomena and, consequently, to the emancipation of

the aural space—an emancipation that is not a secession from the visual but a new quality with new meanings that cannot be borne out of the visual.

Keywords

Tadeusz Różewicz, popular music culture, applied music, musical dramaturgy, parody, space of sound, heterogeneous forms

Abstrakt

Artykuł przedstawia różnorodne formy muzyki (klasycznej i popularnej) i sposoby ich zastosowania w dramatach Tadeusza Różewicza. Autorka poddaje weryfikacji opinię o wizualnym charakterze Różewiczowskiego teatru, wskazując, że sfera audialna (jakości foniczne języka, mikro-dramaturgia zdarzeń dźwiękowych i projektowana muzyka) często odgrywa w aranżowaniu percepcji odbiorców równie istotną rolę jak obraz sceniczny. Korzystając z metod badań intermedialnych, wydobywa dramaturgiczny potencjał muzycznych intertekstów, niosących znaczenia dialogujące z tekstem lub nieprzekazywane przez słowo. Pokazuje możliwości użycia muzyki jako autorskiego komentarza, tworzącej w powiązaniu z metateatralnością środowisko sprzyjające satyrze, parodii, grotesce. Prawidłowością sztuk Różewicza jest usytuowanie elementów muzycznych na nieostrej granicy pomiędzy macierzystym kontekstem utworu a aktywowanymi przez nie kontekstami kulturowymi. Zarazem nowoczesne, kompleksowe podejście do sfery brzmieniowej prowadzi nieraz do zacierania jakościowych różnic między zjawiskami akustycznymi, a w rezultacie – do emancypacji przestrzeni dźwiękowej rozumianej nie jako wynik zerwania więzi z obrazem, lecz jako zdolność do wnoszenia odmiennych sensów, nieredukowalnych do jego znaczeń.

Słowa kluczowe

Tadeusz Różewicz, popularna kultura muzyczna, muzyka użytkowa, dramaturgia muzyczna, parodia, przestrzeń dźwiękowa, formy heterogeniczne

1.

Tadeusz Różewicz chętnie eksponował swoje związki z kulturą obrazu, muzyką interesował się słabiej, co jednak nie oznaczało rezygnacji z muzyki w dramatach. Bez tego elementu inaczej musiałyby się kształtować sensy i forma sceniczna sztuk teatralnych. Muzyka w dramacie znaczy, choć jako zamknięty w języku projekt – nie brzmi; brzmienie – lepiej lub gorzej – można sobie wyobrazić. Jak podkreśla Andrzej Hejmej, „nie ma stosownych odpowiedników zapisu muzycznego w tekście literackim (z wyjątkiem możliwości przywołania cytatu muzycznego), a tym bardziej prezentacji muzyki *in actio*”¹. Sytuacja zmienia się z chwilą wystawienia dramatu, gdy muzyka *sensu stricto* żyje w wykonaniu – tu i teraz. W lekturze, limitującej możliwość słyszenia, pozostaje pytanie o cel wprowadzenia muzycznych intertekstów i sposób ich użycia w konstrukcji utworu. Znaczenie muzyki w dramacie (i teatrze) jest hybrydalne i zdarzeniowe, wynika z nałożenia się kontekstów, w jakie zostaje włączona, na to, co wnosi ze sobą spoza dramatu i co zazwyczaj nie sprowadza się do samej „muzyczności”. Projekt od kompozycji opracowanej dla teatru zazwyczaj sporo dzieł, muzyka przewidziana w tekście i muzyka brzmiąca w spektaklu to często różne, a nawet dość odległe od siebie światy. W teatrze sztuki Różewicza od lat wiodą własne życie, niekiedy jakże dalekie od autorskiej wizji, również w warstwie muzycznej. A warto przypomnieć, że do ważnych, odkrywczych interpretacyjnie inscenizacji oprawę muzyczną tworzyli między innymi Zygmunt Konieczny, Krzysztof Penderecki, Jerzy Maksymiuk i Stanisław Radwan. Zostawiam na boku ten obszerny, zasługujący na osobne omówienie wątek, by opowiedzieć o tym, jak muzyka przejawia się i funkcjonuje w tekstach przeznaczonych dla teatru. Dobierana, a częściej po prostu sygnalizowana przez autora z myślą o osiągnięciu efektu w przestrzeni teatralnej, rozbudowuje przekaz bądź w interakcji ze słowem, bądź jako tło, bądź jako element autonomiczny, w ciszy językowej.

Fenomenu (potencjalnie „brzmiącej”) muzyki w dramacie nie da się utożsamić z kategorią muzyczności, która obejmuje różnorodne zjawiska pośrednich nawiązań do muzyki, spotykane także w poezji i prozie. Różnica między tymi sposobami umuzycznienia ewidentnie rysuje się w obszarze studiów intermedialnych. Odwołując się do typologii Iriny O. Rajewsky, związek utworu dramatycznego z muzyką można określić jako połączenie stanowiące – obok transpozycji i odniesień intermedialnych – jeden z trzech mechanizmów

¹ Andrzej Hejmej, *Muzyka w literaturze: Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej* (Kraków: Universitas, 2008), 52.

intermedialności wyodrębnionych przez badaczkę². Tego rodzaju związek, czyli współwystępowanie mediów, według podziału Wenera Wolfa mieści się w obrębie intermedialności jawnej i bezpośredniej, będącej przeciwieństwem ukrytych/pośrednich relacji intermedialnych (jak imitacja czy tematyzacja)³, chociaż oba tryby – jawny i ukryty – mogą być stosowane w jednym dziele. Należy też do kategorii intermedialności częściowej, w której jedno medium (tekst literacki) jest dominujące, inaczej niż w przypadku intermedialności całkowitej, ustanawiającej równorzędną pozycję sztuk (jak np. w operze)⁴. Dystynktywną cechą tak połączenia, jak jawnej relacji między mediami jest materialna obecność drugiej sztuki w utworze z jej typowymi znakami, oznaczająca faktyczne współistnienie mediów. Czy o takim współistnieniu można mówić w przypadku dramatu? Niewątpliwie tak, jeśli pamiętać o jego scenicznym przeznaczeniu, a więc założonej multimedialności. Dramat wprowadza bowiem „nowe jakości związane z możliwością włączania w obręb spektaklu muzyki do wykonania w jej już czystej postaci. Choć programowanej na poziomie słowa, to jednak mającej zdecydowanie charakter pozajęzykowy”⁵.

Od popularnej piosenki o kotkach do marsza wojskowego – tak najkrócej można opisać kolekcję muzyki Różewicza, ujmując w tę kłamrę szerokie pasmo form rozpięte między oficjalnym debiutem dramatisarskim i ostatnim pełnowymiarowym dramatem, czyli *Pułapką*. Od *Świadków albo naszej małej stabilizacji* systematycznie, z nielicznymi wyjątkami, pojawia się muzyka instrumentalna, klasyczna i rozrywkowa, której funkcja na ogół nie ogranicza się do akompaniamentu i współtowarzyszenia akcji. Jeśli dodać do tego piosenki – a ich repertuar, poczynając od *Kartoteki*, jest obfity – okaże się, że w dorobku Różewicza nie ma sztuki bez muzycznego komponentu. Sfera audialna – gra jakości fonicznych języka, mikro-dramaturgia zdarzeń dźwiękowych i muzyka – bywa równie nośnym instrumentem jak obraz sceniczny i odgrywa niepoślednią rolę w aranżowaniu percepcji odbiorców⁶, co skłania do weryfikacji opinii o wizualnym charakterze Różewiczowskiego teatru. Pośród elementów audytywnych muzyka asymilowana na potrzeby dramatu jest zjawiskiem

² Irina O. Rajewsky, „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, no. 6 (2005): 52–53, <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.

³ Werner Wolf, *The Musicalization of the Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam: Rodopi, 1999), 37–44.

⁴ Wolf, *Musicalization of the Fiction*, 38.

⁵ Marta Karasińska, „Muzyka i dramat: Razem czy osobno”, w: *Zapiski z teorii teatru* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020), 54.

⁶ Ewa Wąchocka, „Między brzmieniem a ciszą: Dźwiękowe formy dramaturgii Tadeusza Różewicza”, w: „zawsze fragment”: *Tadeusz Różewicz – nowe odczytania*, red. Justyna Kowal i Piotr Rudzki (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, w druku).

pogranicznym: ma do wykonania pracę na rzecz czegoś, co nie jest nią samą, a dyktuje jej swoje warunki.

Górną półkę autorskiej płytoteki zajmuje muzyczna klasyka: Rameau, Couperin, Beethoven, Wagner. Niższe rejony kultury muzycznej prezentuje piosenka – tania, często trywialna, a nawet kiczowata, która uobecnia żywioł farsowy. Decyduje o tym głównie tekst – nie melodia. Znaczące jest nie to, „co” ktoś śpiewa, lecz raczej – dlaczego śpiewa. Śmieszny staruszek (z monodramu pod tym tytułem), outsider naznaczony piętnem prześladowających go fobii i natręctw – dwuznaczną piosenkę o dziewczęciu, co „ma lat pięć”; artysta głodu (w *Odejściu Głodomora*), zastygły w swoim kontestatorskim geście – o Brysiu, który „wpadł do kuchni / i porwał mięsa ćwierć”; a Czerstwa Kobieta (w *Akcji przerywanym*) nuci w jazzującym stylu: „utrę ci / kogiel / utrę ci / ko / giel / mo / giel”. Gdyby nie ironiczny zwykle kontekst, tego rodzaju wstawki mogłyby być swoistą nobilitacją twórczości *minorum gentium*, choć strofa popularnej piosenki intonowana przez Głodomora ma swój literacki „pierwowzór” w *Czekając na Godota*, więc powtórzenie sugeruje aluzję do Becketta. Z rejestrem piosenkowym sąsiaduje muzyka użytkowa, daleko przekraczająca użytkowy wymiar, związana z planem akcji częściej na zasadzie antynomii niż przyległości. W ujęciu gatunkowym jej charakterystyczną ekspresywność reprezentuje marsz, a od strony wykonawczej – orkiestra dęta lub rozrywkowa. I nawet jeśli te kryteria nie zawsze się pokrywają, łatwo rozpoznać brzmienie cechujące taką muzykę – donośną, wyrazistą, opartą na powtarzających się formułach rytmicznych. Zachowuje ona właściwości stylistyczne gatunku i zarazem potrafi być wielokształtna, rezonuje odmiennie w zależności od energii, jaką wyzwala, od swojego znaczenia strukturalnego i metaforycznego. W zharmonizowaniu dźwięków ma wyraz ludyczny, lecz właśnie takie brzmienie jest często uderzająco niezestrojone z sytuacją, przez co wywołuje emocjonalny i poznawczy dysonans.

W drugiej odsłonie dramatu *Stara kobieta wysiaduje* próba orkiestry rozrywkowej odbywa się pod znakiem postępującego chaosu, dźwiękowego, wizualnego, społecznego, pośród dekoracji świata na krawędzi katastrofy. Miarą cywilizacyjnej degradacji jest rosnąca góra wszelkiego rodzaju odpadów i wydobywający się ze zwałów śmieci dźwiękowy kolaż – rozproszonych głosów, strzępów zdezaktualizowanych wiadomości podręcznikowych, dowcipów, a nawet starych szlagierów. Orkiestra ani nie dekomponuje, ani nie urozmaica tego pejzażu – zapowiada przyjście wytworknie ubranego Młodzieńca. W pojawieniu się niezwykle przybysza na tle banalnego akompaniamentu Ryszard Przybylski dostrzega zdeprecjonowany wariant finału *Orfeusza* Monteverdigo: przybycia

promieniejącego Apolla „w chwale najpiękniejszej, najszlachetniejszej muzyki”⁷. Wobec dezintegracji i monotonii śmietnikowego bytowania daremne są też ćwiczenia instrumentalistów. Czy w rozpadającym się świecie muzyka spełnia swój elementarny cel i czy ktokolwiek jej słucha? Wizja poety przybiera rozmiary apokaliptyczne, lecz motyw atrofii słuchania jest bliski chłodnej obserwacji filozofa i muzykologa. W połowie ubiegłego wieku Theodor W. Adorno pisał:

kogo bawi jeszcze muzyka rozrywkowa. Wydaje się raczej, że jest ona komplementarna wobec oniemiaenia człowieka, obumierania mowy jako ekspresji, niezdolności do przekazywania siebie. Wypełnia luki milczenia, powstające między ludźmi uformowanymi przez strach, krzątanie i bezoporną uległość. [...] Jeżeli nikt już nie potrafi naprawdę mówić, to z pewnością również nie potrafi słuchać.⁸

Marnienie mowy i nieumiejętność słuchania Różewicz łączy w wyobrazeniu groteskowej kakofonii jako współczesnej wieży Babel. Jej częścią staje się muzyka, która tyleż stwarza, co ironicznie podkreśla pozory normalnie toczącego się życia na śmietniku – nekropolii.

Marsz, jeśli nie jest elementem większych form, jak opera, symfonia, sonata, balet, od dawien dawna sprawdza się w funkcji sztafażu codzienności, która dzięki jego pobudzającemu oddziaływaniu na chwilę przestaje być „zwykłą” codziennością. Dzięki temu bywa wykorzystywany jako dźwiękowy atrybut przedstawionej rzeczywistości, służący uwierzytelnieniu jej empirycznych aspektów i wzmocnieniu efektu realizmu. Nie przesądza jednak o znaczeniu, jakie wynika z umiejscowienia utworu w porządku akcji i związanych z tym semantycznych przesunięć. Najlepszym dowodem niech będą konotacje pokrewnych partii muzycznych w *Odejsciu Głodomora* i *Pułapce*. W pierwszej sztuce muzyka marszowa towarzyszy uroczystej ceremonii na zakończenie czterdziestodniowej głodówki. Należy do świata tych, którym ofiara Głodomora jest niepotrzebna i przez których spotyka się z odrzuceniem, świata zwykłych zjadaczy chleba, którym on, odchodząc, nie będzie „przeszkadzał w spokojnym zasłużonym trawieniu jedzenia muzyki piosenek”⁹. Dziarska muzyka współgra z ludycznym charakterem widowiska, nadając mu stosowną oprawę. Marsz wojskowy w *Pułapce* również ucieleśnia witalne siły życia, a zarazem – siłę niszczycielską jako zwiastun wojny.

⁷ Ryszard Przybylski, „Śmierć poety: Stara kobieta wysiaduje T. Różewicza”, w: *Wtajemniczenie w los: Szkice o dramatach* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985), 240.

⁸ Theodor W. Adorno, „O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania”, w: *Sztuka i sztuki: Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990), 101.

⁹ Tadeusz Różewicz, „Odejscie Głodomora”, w: *Teatr 2* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988), 328.

Uwyrażnia ciśnienie historii, co więcej: jest sygnaturą akcentującą paralelizm historyczny. W zakończeniu sceny 9 „różne dźwięki” rozbrzmiewające za oknem afirmuje reakcja zafascynowanych słuchaczy w zakładzie szewskim, tak jak kwiaty spadające pod nogi maszerującego wojska. Ale już w scenie 12, u Fryzjera, marsz przybiera ewidentnie militarną postać. Tworzy rodzaj obramowania, w którym Różewicz umieścił brutalny incydent upodlenia Pana przez Wyrostka – nawiązujący, podobnie jak działania Oprawców, do późniejszej o ponad dwadzieścia lat eksterminacji Żydów – i w ten sposób staje się dźwiękowym łącznikiem między I wojną światową i doświadczeniami II wojny.

Złożoną strukturę czasu w *Pułapce* sygnalizuje jeszcze jeden motyw muzyczny, wydobywający niejasną, tajemniczą symetrię na płaszczyźnie biograficznej. Niemiecka kołysanka, którą śpiącemu Franzowi nucą jego siostry, powraca w nieco innej wersji, kiedy Greta usypia niepełnosprawnego chłopca, prawdopodobnie syna Kafki. Utrzymana za pierwszym razem w klimacie beztroskiej zabawy, zdaje się reminiscencją dzieciństwa. Gdy rozlega się drugi raz, zostaje zdławiona przez ślepy instynkt i udrękę – śpiew przerywają odgłosy gwałtownej szarpaniny za parawanem, wskazujące na próbę gwałtu. Mimo tej różnicy funkcja kołysanki w obu scenach jest podobna, a wynika z jej intymności, którą stwarza najbardziej intymny z instrumentów – ludzki głos.

Muzykę rozrywkową, marsze i piosenki, należące do popularnego rejestru kulturowego, łączy bliskość kodów odbiorczych. Różewicz przeważnie odwołuje się do pamięci widza/czytelnika, przechowującej znane melodie i motywy czy wyczulonej na pewne style muzyczne. Nie schlebia jego gustom, raczej przeciwnie – wybór takiego repertuaru może wystawiać na próbę czy godzić w jego upodobania. Zazwyczaj jest to muzyka diegetyczna – wedle słownika filmoznawców – odznaczająca się tym, że jej źródło należy do świata przedstawionego¹⁰. Postacie ją słyszą, gdyż pochodzi z ich otoczenia, a czasem „same” decydują o tym, jaka muzyka zabrzmi bądź ją wykonują. Nieodłączną cechą muzyki diegetycznej wydaje się prawdopodobieństwo, polegające na jej (mniej lub bardziej umownej) zgodności z realiami środowiskowymi, społecznymi czy historycznymi, dlatego na ogół jest wpleciona w sytuacyjny konkret i przeważnie wywodzi się z popularnego obiegu. Zatem muzyka użytkowa różnego autoramentu stanowi dla Różewicza poręczne narzędzie opisu rzeczywistości kreowanych na scenie. Taką funkcję w *Pogrzebie po polsku* pełni marsz żałobny, mimo że występuje w „mieszanej” postaci (wędruje między światem przedstawionym i poziomem dyskursu autorskiego), a nie wyłącznie diegetycznej. Kontrastując z atmosferą

¹⁰ Iwona Sowińska, *Polska muzyka filmowa* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006).

konfliktu, służy demaskowaniu polskich kompleksów, sporów ideowych, animozji publicznych i prywatnych. Dyskretne dźwięki marsza dochodzą z niewidocznego źródła, gdy na scenie toczą się negocjacje w sprawie formy ceremoniału pogrzebowego – zarazem religijnej i świeckiej. Pierwsza kolizja muzyki z akcją obrzędu podsyca drugą – podczas oficjalnej akademii żałobnej karkołomnie godzącej antybrązowniczą mowę o niechwalebnyim życiu zmarłego z finalnym marszem. Niezależnie od natury okoliczności muzyka pogrzebowa wybrzmiewa podobnie szyderczo jak rozrywkowa nuta w *Odejściu Głodomora*.

Mariaż dramatu z popularną kulturą muzyczną to zapewne odpowiedź Różewicza na dwudziestowieczne akty negacji – zakwestionowanie klasycznego piękna i tradycyjnie pojętej estetyki. Kilkadziesiąt lat wcześniej tego rodzaju radykalne procesy wyraźnie zaznaczyły się w samej muzyce i doprowadziły do naruszenia obrazu świata opartego na fundamentalnych dla niej niegdyś kategoriach, jak harmonia, proporcjonalność, symetria. Demontaż klasycznego pojmowania piękna i zachwianie dotychczasowego ładu, jak pokazuje Alicja Jarzębska, miały dalekosiężne konsekwencje¹¹. Jedną z największych wiodła w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku do nobilitacji „twórczości mniejszej” – muzyki użytkowej traktowanej jako remedium na postępującą alienację nowoczesnej muzyki koncertowej. Odnowiona wówczas idea *Gebrauchsmusik* uprawomocniła zwrot ku muzyce popularnej, co pociągnęło za sobą zatarcie różnic między sztuką wysoką i niską, uwolnienie muzyki od aury metafizycznej, tworzenie muzyki „codziennej”. To tłumaczy dramaturgiczną przydatność muzyki użytkowej, która pozwala związać fikcję dramatu z przestrzenią życia za pomocą nieskomplikowanych dźwięków.

Ciekawe, że sięgając po popularny repertuar, Różewicz pomija muzykę nowoczesną (awangardową), oferującą wielorakie środki przedstawienia dźwiękowego pejzażu współczesności. Do swojej palety wyrazowej włączyła ona dźwięki „niemuzyczne”, wydobywane dzięki nietypowemu wykorzystaniu instrumentów muzycznych lub przy użyciu najróżniejszych przedmiotów, a także rozmaite odgłosy otaczającej rzeczywistości (jak szумы, hałasy), i odkryła twórczy potencjał przypadkowości – przewartościowując definicję muzyki. Może była zbyt „dziwna”, ekscentryczna? Dość, że Różewicz nie znajduje dla niej miejsca w swoim teatrze. Gdy chce uobecnić na scenie zwyczajną materię życia, uchwycić rytmy codzienności, tworzy aleatoryczne kompozycje słów i zamiast adaptacji brzmień opracowanych muzycznie bezpośrednio otwiera dramat na dźwiękowy wymiar świata.

¹¹ Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki: Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004), 154–160.

2.

Różewicz buduje teatr w przestrzeni napięć – semantycznych i aksjologicznych – między słowem i mediami pozasłownymi. Muzyka stanowi komplementarne narzędzie dramaturgii, nie tylko otwarcie kształtującej sytuacje sceniczne, lecz także tej podskórnej, pulsującej w na pół „martwych”, pozornie niewypełnionych szczelinach. Można dyskutować, czy rzeczywiście muzyka „pełni zwykle głównie funkcję ilustracyjną albo też staje się rodzajem kontrapunktu dla rozgrywających się wydarzeń” – jak twierdzi Andrzej Skrendo¹². Trudno też zgodzić się, że dramaty Różewicza – zdaniem Barbary Zwolińskiej – posiadają mało walorów muzycznych, „które mogłyby współtworzyć nastrój, scenerię i być ważnym elementem świata przedstawionego”, a „elementy muzyczne, sugerowane przez twórcę w didaskaliach, mieszczą się w konwencjonalnych rozwiązaniach”¹³. Ilustrowanie, w wąskim rozumieniu, sprowadza się właściwie do dookreślenia, intensyfikowania i wyostrowania zawartych w tekście znaczeń, do suplementacji tego, co przekazywane przez inne środki wyrazu. Jednak zgodnie z etymologią słowa „ilustracja” (z łac. *illūstrō*) proces ten może mieć znacznie szerszy zakres – poza „uwidocznieniem” może obejmować również „rozjaśnianie”, a więc – odnosić się do wydobywania ukrytych bądź niewyartykułowanych wprost sensów. W tej perspektywie ilustracja muzyczna w teatrze Różewicza stanowi nie tylko tło „reżyserowanego” przez autora przedstawienia, lecz także pozwala poszerzać pole przekazu o to, co niejednoznaczne, niewypowiedziane, niewidoczne, a często – nadbudowywać nowe sensy.

W rytmie podskórnej dramaturgii rozwija się druga część *Świadków* – przez połączenie współczesnego tematu z utworami późnobarokowych kompozytorów francuskich. Niespieszna gra językowa między Kobietą i Mężczyzną, zachowująca pozory emocjonalnej harmonii, z każdą minutą wzmacnia wrażenie banalności i sztuczności rytuałów małżeńskich. Muzyka Rameau i Couperina, okalająca konwencjonalne dialogi, wpływa na „liryzację” codziennej sytuacji dzięki „społecznej preegzystencji ramy słuchania”, która profiluje „oczekiwania co do tego, jakie formy muzyki są w stanie określoną wartość realizować”, czyli stanowi „uprzednią względem samego słuchania orientację aksjologiczną tego aktu”¹⁴. W zgodzie z tymi wyobrażeniami łagodna, pełna wdzięku muzyka tworzy dekoracyjny ornament rozmów, uwodzi, narzucając pogodny nastrój.

¹² Andrzej Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury: Poetyka i etyka transgresji* (Kraków: Universitas, 2002), 264.

¹³ Barbara Zwolińska, *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu: Studium przypadku* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018), 225.

¹⁴ Krzysztof Moraczewski, „Słuchanie muzyki i jego społeczne a priori”, *Ethos*, nr 2 (2019): 35, 45, <https://doi.org/10.12887/32-2019-2-126-05>.

Jest podobnym rekwizytem z magazynu kultury jak mnożone przez partnerów pieścziotliwe słówka, tylko bardziej wyrafinowanym artystycznie. I naturalnie cichnie, gdy do konwersacji przedzierają się prozaiczne sprawy życia, gdy ujawnia się skrywany antagonizm i wzajemna obcość, gdy paplaninę wypiera opowiadanie o makabrycznej zabawie dzieci obserwowanej przez okno. Gładka skorupa pęka dopiero w dramatycznym monologu Kobiety odsłaniającym pokrytą milczeniem prawdę jej doświadczenia. Język muzyki umożliwia reprodukcję i zarazem dekonspirowanie konwencji – w obrębie świata przedstawionego i konwencji odbioru – która kruszy się pod naporem realistycznych treści utworu i zobrażowanego w nim okrucieństwa. Muzyka zestrojona z poetyką dialogów kryje w istocie ładunek demaskatorski, a jej użycie jest formą autorskiego komentarza. Byłoby przesadą twierdzić, że stanowi dodatkową, choć niewidzialną postać dramatu. Staje się natomiast jednym z głosów wielowymiarowej, polifonicznej całości, bez którego ta całość nie byłaby sobą.

Muzyka jako narzędzie dramaturgii bywa potężnym wehikułem obcości, tworzy środowisko sprzyjające satyrze, parodii, grotesce, sygnalizujące podmiotowy dystans, tym bardziej że formułę komediową czy farsową często uwypukla metateatralna rama. Stąd w sztukach Różewicza tyle muzycznych wyjaskrawień, prześmiewczych odwołań do kultury popularnej, dysharmonii, podszytych ironią cytatów, gestów sabotowania muzycznych „nastrojów”. Rozmaicie modulowany antyestetyzm tych działań zwykle unieważnia podstawową cechę muzyki: jej zdolność do stymulowania uczuć – wzbudzania tych pożądanых lub wyciszenia tych niepożądanych. Różewicz, poeta ascezy uczuć, zasadniczo wyklucza z dramatu muzykę empatyczną, „wczuwającą się”, o czym mogą świadczyć szablony i idiomy muzyczne, jakie wybiera. Jej wymiar emocjonalny ma najczęściej pejoratywne zabarwienie, wskutek przerysowania emocji okazywanych przez postacie, choć zdarzają się wyjątki od tej reguły.

W sztuce *Spaghetti i miecz* fałszywą ekspresywność demonstruje występ amatorskiego zespołu, wieńczący inscenizację wojennych wspomnień. Koncert jest przedziwną kombinacją dalekiej tradycji pieśniowej i współczesnego performansu estradowego. Dziewczyna śpiewa fragment Pieśni xxv „Pieśla” z *Boskiej Komedii* Dantego „ponurym rozdzierającym basem”¹⁵ przy akompaniamencie elektrycznych organów, wykonując przy tym taneczne ruchy, a następnie, zamiast przewidzianych fragmentów Hegłowskiej *Fenomenologii ducha*, recytuje „przez nos” krótki biogram filozofa. Ten karykaturalny obraz muzyki młodzieżowej nie jest wyłącznie inwencją autora. Wynika on po części z charakteru samej muzyki,

¹⁵ Tadeusz Różewicz, „Spaghetti i miecz”, w: *Teatr 1* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988), 267.

dość podatnej na parodiowanie, a także jej usytuowania w kulturze. Bigbit, rodzima odmiana rock and rolla, zawdzięczał swój sukces egalitarnemu stylowi lansowanego repertuaru oraz wykonawstwa. Na początku lat sześćdziesiątych xx wieku był zjawiskiem traktowanym z rezerwą przez „dorosłych” słuchaczy i postrzeganym jako wyzute z artystycznych ambicji¹⁶. Obierając za cel krytyki samokompromitujący się obiekt, Różewicz miał ułatwione zadanie. Tymczasem niejako odwraca bieguny i atakując jedną stronę, atakuje też drugą. Młodzieżowa grupa w jego sztuce ma ambicje (Dante w repertuarze) i spotyka się z entuzjastycznym przyjęciem kombatantów. Wmontowany w wojenną ekshumację performans w tej samej mierze ośmiesza program i manierę wykonawczą pieśniarki, co kontekst: próbę rekonstrukcji i reaktywacji partyzanckiej przeszłości, która zamiast przekształcić się w heroiczną historię czy wręcz mitologię, nieuchronnie podlega prawom zapomnienia i rozpadu. Ten bezowocny, groteskowy spektakl pamięci wypełnia pierwszy akt sztuki. Wokalny popis kumuluje więc w sobie komediowy efekt, a podwaja go aplauz starych partyzantów.

Popkulturowy epizod nieomyślnie zdradza strategię umuzycznienia dramatu, polegającą bądź to na rozbiciu ładunku ekspresywnego muzyki za pomocą różnych technik budowania dystansu, bądź na użyciu go w nietypowy dla niego sposób. Mówiąc inaczej: operacje emocjonalne na odbiorcy stają w poprzek temu, że muzykę i doświadczenie muzyczne chętnie postrzega on w kategoriach przeżycia, wytrącając go z percepcyjnych nawyków. Kluczem do tego, jak pracują eksploatowane w ten sposób muzyczne aplikacje, jest konfrontacja dramatu z językiem teatralnym, a muzyka najwyraźniej stanowi dla Różewicza czytelny znak teatralności teatru albo wręcz instrument w rozgrywce z teatrem, nie tylko „starym”, zatem współwyznacza pole autorefleksyjności, cechującej nowoczesną twórczość intermedialną¹⁷. Żywo dowodzi tego *Akt przerywany*, eksperymentalny projekt, w którym tematyzacja procesu pisania oraz refleksja o współczesnym teatrze i dramacie zastępują tradycyjną akcję. Dwie krótkie sceny wkomponowane w autorski dyskurs – wariacje obrazujące tę samą sytuację w różnych stylach teatralnych – dyskredytują inscenizacyjne praktyki teatru, a wariant „surrealistyczny” przewiduje odtworzenie renesansowych motetów śpiewanych przez chóry anielskie. Respektując specyfikę motetu, w tym miejscu należałoby zaaranżować „polifoniczne współgranie nie tylko różnych, nie tylko inaczej kształtowanych i rytmizowanych melodii, ale i przydanych melodiom

¹⁶ Dariusz Michalski, *Komu piosenkę?* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990), 138–140.

¹⁷ Wolf, *Musicalization of the Fiction*, 48–49.

różnych tekstów, także w różnych językach!”¹⁸. Różnotekstowość, zdaniem Bohdana Pocięja szczególnie intrygująca cecha motetu, osłabia czytelność słowa, sprawia bowiem, że

przy takim równoległym-melodycznym podaniu dwóch różnych dłuższych wierszy, w szybkim na ogół tempie, na tle trzeciego, krótkiego, powtarzanego fragmentu (sentencji, cytatu), zaciera się walor znaczeniowy słów, nie sposób uchwycić poetyckiej treści.¹⁹

W transpozycji dawnego, różnojęzycznego śpiewu jest jakaś logika absurdu, skoro Gospodyni w przytoczonej scenie mówi „po murzyńsku”. Lecz motety wnoszą też szczególnie duchowy wyraz, winny brzmieć tyleż podniosłe – jako dźwiękowy podkład symulowanego na scenie mordu, co nierealnie – w czasoprzestrzeni współczesnej komedii. Kabaretowy żart, zapewne, ale... Eksponując archaiczne brzmienie śpiewu, ekstrawagancki epizod przedstawia antypody realizmu, którego założenia formułuje Różewicz w eseistycznych partiach tekstu.

Fuzja ekspansywnej, spotęgowanej teatralności z muzyką nie podkopuje wartości samej muzyki, która taktycznie wspiera dyskusję z teatrem. Muzyka jest wszak angażowana do konstrukcji widowiska także bez wyraźnego zamysłu polemicznego. Porzucając cele utylitarne, aktywizuje się i niepomiernie zyskuje na znaczeniu. Dość przywołać fantasmagoryczną scenę bankietu w *Wyszedł z domu*, pod względem bogactwa zarówno plastycznego, jak i brzmieniowego niemającą sobie równych w twórczości Różewicza. Przebieg sceny wskrzeszonej przez dotkniętego amnezją Henryka kształtuje muzyczno-baletowa dramaturgia, wpisana w formę koła. Na początku harmonijna, pulsująca salonową energią muzyka na harfie i rożku angielskim miesza się z urywkami rozmów i podporządkowuje sobie taneczny ruch gości. Ruch rodzi się jakby mimowolnie, jednak nie jest automatyczny, „na doświadczenie muzyki składają się bowiem nie tylko kategorie akustyczne, ale również kinestetyczne”²⁰. Dwukrotny sygnał waltorni otwiera część środkową, najdłuższą: najpierw spowitą w ciszę i stopniowo wypełniającą się drastycznymi odgłosami jedzenia. W zakończeniu,

¹⁸ Bohdan Pocięja, „Słowo i dźwięk”, w: *Z perspektywy muzyki: Wybór szkiców* (Warszawa: Towarzystwo „Więź”, 2005), 128.

¹⁹ Pocięja, „Słowo i dźwięk”, 129.

²⁰ Piotr Podlipniak, *Uniwersalia muzyczne* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007), 198.

ludzko-zwierzęcym balecie, niczym *requiem* ponownie rozlega się „łagodna, melancholijna, miękka muzyka na harfie i rożku angielskim”²¹.

Z niezwykłą wyrazistością można odczuć muzyczną sensualność aranżacji, której źródłem jest barwa poszczególnych instrumentów i pewna wymowa symboliczna związana z ich brzmieniem. Sensualność intensyfikowaną po to, by nieoczekiwanie odsłoniła drastyczny rewers. Wizja salonu jako paradoksalnej przestrzeni, w której najpierwotniejsze ludzkie instynkty bezkolizyjnie współistnieją z najbardziej wyrafinowanym pięknem – wnętrza, nakrycia stołów, postaci – pociągająca ze względu na swoją widowiskowość, a zarazem niejaki potencjał krytyczny, kondensuje refleksję o kondycji człowieka. Pragnienia ciała tryumfują nad fajerwerkami intelektu i prawami etykiety, tak jak w rodzinie Henryka zupa pomidorowa bierze górę nad mechaniczną wiedzą. Muzyka, finezja strojów i ruchu ucieleśniają piękno. Piękno, które w aksjologii twórcy utraciło ontologiczny i etyczny status, jest czymś podejrzanym, wymusza dystans. Różewicz rozwija szeroki wachlarz efektów wizualnych i dźwiękowych, by skontrastować je z brutalnością i chaosem części środkowej – szturm na bufet, „wielkiego żarcia”, rozgrywającego się bez udziału muzyki i w milczeniu. Zderzenie domeny kultury z tym, co zwierzęce, biologiczne w człowieku, uzewnętrznia antynomię, którą w *Świadkach* za pomocą muzycznych cytatów wyjawia konfrontacja realnego życia z konwencją.

Jak widać, aktywizacja widowiskowych walorów muzyki nie ogranicza jej zdolności dramaturgicznych. Środki muzyczne współtworzą dramaturgię opartą nie tyle na następstwie zdarzeń i klasycznym modelu konfliktu dramatycznego, ile na montażu sytuacji i grze wewnętrznych napięć. Kompozycja scen (obrazów) w sztukach Różewicza zakłada alternację, zmienność tempa i nastroju, a są to skądinąd właściwości uznawane za główne parametry dramaturgii w muzyce instrumentalnej będącej rezultatem odpowiedniej konstrukcji dźwięków i ich przebiegów – wskazują Edward T. Cone i Fred E. Maus²². Zatem muzyka służy budowaniu opozycji na poziomie znaczeń, na przykład między pojęciami etycznymi albo wartościami, niekoniecznie zaś – konfliktów między postaciami. W *Odejściu Głodomora* muzyka rozrywkowa chwilowo łącząc – dzieli dwa światy i afirmowane w nich sposoby istnienia. Proces ścierania się przeciwieństw zostaje zrelatywizowany na skutek uwidocznienia działań teatralnych: Impresario organizuje widowisko, którego „twórcą” i „aktorem” jest Głodomór. Układ przestrzeni z ustawioną na estradzie kłatką Głodomora, poczynania Strażników

²¹ Tadeusz Różewicz, „Wyszedł z domu”, w: *Teatr* 1, 361.

²² Edward T. Cone, *The Composer's Voice* (Berkeley: University of California Press, 1974), 5; Fred E. Maus, „Music as Drama”, w: *Music and Meaning*, ed. Jenefer Robinson (Ithaca: Cornell University Press, 1997), 105–130.

nadzorujących spektakl, wreszcie obecność publiczności tworzą rodzaj teatru w teatrze. Muzyka akcentująca zakończenie głodówki nie jest jedynie ozdobnikiem uroczystości – uświetniając powrót odszczepieńca do społeczności, gloryfikuje witalną energię zwykłych zjadaczy chleba.

Według Pocięja twórczość muzyczną Zachodu można z grubsza dzielić na muzykę „z ciała” i muzykę „z ducha”, uwzględniając dominujący w każdej z nich pierwiastek: zmysłowości, materialności lub niematerialności.

Bujna różnorodność barw brzmieniowych, gęstość faktury orkiestrowej, dosadność rytmu, konkretność melodii, energia witalna, ostrość efektu dźwiękowego – to cechy „cielesności”. Wysublimowanie tkanki dźwiękowej, jasność, świetlistość kolorytu, delikatność rytmu, powolne wypełnianie czasu, cienkie linie, subtelne kontury melodyczne – mówią nam o „duchowości”.²³

Jeśli motety w *Akcie przerywanym* czy spokojne, łagodne brzmienia w *Świadkach* i *Wyszedł z domu* da się umownie zaliczyć do muzyki „duchowej”, pamiętając o jej „nieduchowym” kontekście, orkiestra dęta w *Odejściu Głodomora*, tak jak w *Pułapce*, reprezentuje muzykę „cielesną”. Idealnie zestrzaja się z przemową Impresaria skierowaną do Głodomora, wprawdzie chwilami zagłusza słowa, lecz wzmacnia ideologiczną wymowę tych, które słyhać – dwugłos upodabnia się do słowno-muzycznej formy. Ale już podczas uroczystości ta sama muzyka pogłębia rozdział między kręgiem ofiarnym klatki a terytorium święta, między samotnym artystą i zbiorowością. Przez moment wywiązuje się nawet coś na kształt muzycznego pojedynku między marszem i piosenką Głodomora, która brzmi tu równie absurdalnie jak śpiewana wcześniej, nocą. Marszowa muzyka – jej zmysłowe oddziaływanie, dynamika, rytm – odbiera performansowi Głodomora i jego ofierze zarówno duchowy, jak i społeczny sens.

3.

Muzyczne transplantacje Różewicza wyczułają odbiorcę na elastyczność znaczenia muzyki oraz wyrażanych przez nią emocji. Oczywiście i znaczenie, i emocje są zależne od kontekstu, ale w tej interakcji nieobojętne jest znaczenie, jakie muzyka wnosi ze sobą, a w historii myśli o tej dziedzinie sztuki semantyka zawsze budziła spory. Współczesna muzykologia zapatruje się zdecydowanie

²³ Bohdan Pocięja, „Duchowość i zakorzenienie”, w: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca xx wieku*, red. Krzysztof Droba et al. (Kraków: Akademia Muzyczna, 2004), 44.

przychylniej na semantyczne możliwości muzyki, „jakkolwiek jej «plan treści» uznaje za dość mobilny, mniej jednoznacznie określony bądź tylko zasugerowany w ramach znacznej swobody skojarzeń”²⁴. Z tego powodu muzyka, jak uważa Alex Ross, łatwo poddaje się manipulacji, jest podporządkowywana ideologii i wykorzystywana w rozgrywkach politycznych²⁵, choć jej użyciu mogą przyświecać też inne cele. Ironię, jaka rodzi się z manipulowania muzyką (np. w *Odejsciu Głodomora*), wzbudza nie tyle muzyka – za jej pomocą znacznie łatwiej przekazać pierwotne uczucia (radość, gniew, smutek itd.), niż dać wyraz ironii – ile sytuacja. Emocjonalna zawartość muzyki na ogół nie budzi wątpliwości, chociaż nie ma zgody co do tego, czy muzyka wyraża emocje, czy przedstawia raczej ich cechy charakterystyczne²⁶, czy jest ekspresją konkretnych uczuć, czy też przypomina ich ekspresję²⁷. Pomimo nieostrych wartości semantycznych język muzyki tonalnej opiera się jednak na pewnym systemie konwencji, który bardzo często pozwala na odczytanie emocji zbliżone lub nawet wspólne dla wielu odbiorców.

Różewicz korzysta z muzycznych konwencji niejednokrotnie po to, by przez odwołanie się do wiedzy o usankcjonowanych społecznie sposobach funkcjonowania muzyki osłabiać czy też relatywizować jej wyraz emocjonalny w zderzeniu z akcją dramatyczną. Rozwiązania z arsenału tradycyjnych funkcji – dźwiękowego pejzażu, integralnego składnika sytuacji, oznaki doznań bohaterów – zwykle też nie są neutralne i przezroczyste. Uchwytne postać gatunkowa muzyki uwydatnia konwencję, która staje się niejako współprzedstawionym przedmiotem. Te dwie drogi czytelnie rysują się w *Białym małżeństwie* i *Na czworakach*, sztukach najobficiej nasyconych muzyką, choć nadal w granicach intermedialności częściowej wyróżnionej przez Wolfa, a przy tym pokazujących różne metody umuzycznienia dramatu.

Muzyka w *Białym małżeństwie*, dość zróżnicowana i precyzyjnie wtopiona w poetykę utworu, lojalnie partneruje akcji w zgodzie ze stylistycznym charakterem scen, a także pomaga udźwignąć przebogaty materiał literacki utkany z gęstej sieci intertekstualnych nawiązań i aluzji. Muzyka diegetyczna, typowy znak obyczaju epoki, towarzyszy zabawie w salonie: Bianka gra na fortepianie

²⁴ Zofia Lissa, „O tak zwanym rozumieniu muzyki”, w: *Nowe szkice z estetyki muzycznej* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975), 303.

²⁵ Alex Ross, *Reszta jest hałasem: Słuchając dwudziestego wieku*, tłum. Aleksander Laskowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011), 329.

²⁶ Podlipniak, *Uniwersalia muzyczne*, 211.

²⁷ Peter Kivy, „Jak porusza nas muzyka”, tłum. Małgorzata A. Szyszkowska, w: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkowicz i Maciej Jabłoński (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2015), 59–81.

jakiś romantyczny utwór. Muzyczny konwenans szybko ustępuje pod naporem ledwie maskowanego erotyzmu Ojca (rubaszny wiersz) i Dziadka (ludowa przyspiewka), rażąco klóci się z obsesyjnymi zwidzeniami prześladującymi Biankę. Przegrywa także melodia wystukiwana na fortepianie przed próbą teatryku, która dla Pauliny jest pretekstem do uwodzenia Beniamina. I odwrotnie – czasem muzyka miewa wydzźwięk emocjonalny niezdeformowany przez żaden sytuacyjny zgrzyt, solidaryzując się z przeżyciami postaci. Moduluje jęk Matki przy konfesjonale i wchodzi w intymny dialog z ekspresją liryczną słowa, a w retrospektywnym obrazie oddaje grozę spotkania Bianki z Czarnym Myśliwym ekshibicjonistą w „bajkowo-operowym” lesie. Narastające *forte* tworzy pomost między traumatycznym wspomnieniem z dzieciństwa i czasem teraźniejszym, przypadkowo budzącym echo przeszłości.

Z tych ram wyłamują się muzyczne pasaże w przedostatniej scenie („Gorzko! Gorzko!”), skontrapunktowane ze zwierzęcym tremolando gości weselnych. Już wcześniej, zwłaszcza podczas podwieczorku na polanie, przez wypowiedzi przebija się dysonansowy chór głosów, zdominowanych przez okrzyki gęgania, porykiwanie, stękanie, mlaskanie itp. Gesty dźwiękowe towarzyszące mówieniu lub całkiem samodzielne, czy też stosowane w śpiewie wokalizacje (śmiesz, płacz, krzyk), jako zjawiska graniczne otwierają, zdaniem Michała Bristigera, domenę „gestyczności cielesnej, związanej z aktami mowy, albo już wręcz z samymi organami mowy”, wykorzystywanej „dla celów spotęgowanej i nieznannej dotąd ekspresji”²⁸. Dla Różewicza niekanoniczna ekspresja nie jest znakiem emocji wyzwalanych „z głębszych warstw życia psychicznego”²⁹, lecz środkiem eksploracji strefy nie-ludzkiej. Zaburza lub wręcz niweczy formy językowe, a cielesność zostaje utożsamiona z animalnością człowieka. W *Białym małżeństwie* przez kilka minut trwa starcie między muzyką i orgią zwierzęcych pomrukiwań, które wypełniają przestrzeń w trakcie uczyty weselnej niczym obsceniczna uwertura do nocy poślubnej. Przeplatanką rządzi rytm, w jakim następują po sobie urywki muzyczne i onomatopeiczne improwizacje przedzielone pauzami, kiedy wszystko zamiera. Dzięki tej zmienności powstaje trudne do zracjonalizowania odczucie przemieszania i nakładania się na siebie dźwiękowych strzępów, manifestacji skrajnych żywiołów. Fragmenty muzyki i zwierzęce odgłosy toczą ze sobą spór, lecz całość – zwiastując akt seksualny i niezupełnie trafnie prognozując jego spełnienie – zaczyna się i kończy muzyką. Nocy poślubnej nie będzie. Bianka w rozmowie z Beniaminem przedstawi warunki małżeństwa wyłącznie

²⁸ Michał Bristiger, *Zwizki muzyki ze słowem: Z zagadnień analizy muzycznej* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986), 140–141.

²⁹ Bristiger, *Zwizki muzyki ze słowem*, 141.

duchowego, a ludzko-zwierzęcy chór podejmie natrętną frazę „*mariage blanc*”. Rozwój dźwiękowej sekwencji odpowiada zasadzie dysonansu muzycznego, który (w konwencjach muzyki tonalnej) zostaje rozwiązany, przechodząc na inne współbrzmienie, z reguły konsonansowe. Podobnie jak w kompozycjach instrumentalnych czy wokalnie-instrumentalnych pulsowanie dysonansowo-konsonansowe związane jest z „następstwem momentów, kolejnością faz”³⁰, wpływa z siły brzmienia, jej oscylacji, przerywanej chwilami ciszy. „W interwałach czasowych między dysonansowym napięciem a konsonansowym odprężeniem, między mikrostanem konfliktu a mikrostanem rozwijania [...] zawiązują się mikrowęzły dramaturgii formy”³¹. Forma weselnej sekwencji jest dwuznaczna: objawia konstruktywność (w sztuce) i wyraża destrukcję, rozróżnienie, niezgodność (w świecie bohaterów).

Muzyka w *Białym małżeństwie* mimo ujawnianych przez nią pęknięć jest koherentna – podąża za biegiem wydarzeń, koresponduje z literacką stylizacją, a nawet dopuszcza wywołanie efektu emocjonalnego. Inaczej w *Na czworakach*, choć i tu przeważa muzyka niediegetyczna, skierowana do widza i niesłyszalna dla postaci. Kiedy muzyka pochodzi ze świata przedstawionego, jest jednym z przedmiotów do słuchania, podczas gdy inne są do oglądania. Muzyce niediegetycznej z zasady przypada funkcja komentująca – której celem jest modelowanie odbioru – dlatego bywa uznawana za „głos autora”. A właśnie ów „głos” w każdej ze sztuk wybrzmiewa odmiennie.

Na czworakach jest gatunkowym amalgamatem. Rozmaitość form muzycznych wpisuje się w niejednorodną linię alegorycznej biografii pisarza Laurentego. Jest także sztuką autotematyczną, więc dominuje muzyka o teatralnym czy widowiskowym rodowodzie. *Na czworakach* to bodaj najlepszy przykład, że Różewicz często traktuje muzykę jako korelat teatralności teatru, w tym przypadku zdublowanej na płaszczyźnie metateatralnej. Prawie wszyscy grają jakieś role i demonstrują to, że grają, łącznie z Pelacją, która raz mówi językiem literackim, raz gwarą. Teatralna nadorganizacja ujmuje w rodzaj cudzysłowu tragicomiczny obraz artysty przeżywającego kryzys twórczy, uwikłanego w perypetie ciała i mechanizmy rządzące środowiskiem literackim. Składniki muzyczne podlegają regułom tej dwoistej konstrukcji. Kiedy Laurenty usiłuje wymknąć się ze schematu dziennikarskiego wywiadu, „zmysłowa muzyka” tworzy dekorację niekonwencjonalnej gry erotycznej. Odpowiedzią na pensjonarskie pytania Dziewczyny będzie estradowy popis starego pisarza, który pod przykrywką

³⁰ Bohdan Pociąg, „Dysonans”, w: *Z perspektywy muzyki*, 184.

³¹ Pociąg, „Dysonans”, 184.

musicalowego śpiewu rozprawia się z krytykami. Metaliteracką i erotyczną zabawę kończy nieoczekiwanie wypowiedź na temat odcieśnienia dawnych tragedii i mistyfikowania życia duchowego („tragedie dzieją się / «na czczo»”³²). Tę taktykę rozbijania sztucznej powagi czy jałowości mowy śpiewem Laurenty zastosuje także w rozgrywce z Sitkiem, kompanem z buntowniczej poetyckiej młodości, by w ten sposób skontrolować obrachunek z przeszłością.

W *Na czworakach*, co więcej, oprócz bezpośredniego włączenia muzyki instrumentalnej bądź śpiewu przejawia się jeszcze inny rodzaj intermedialności, który można nazwać muzycznym odniesieniem lub pośrednią relacją intermedialną, jaką jest imitacja formy operowej³³. Naśladowanie polega na tym, że drugie medium nie uzewnętrznia się poprzez znaki swojego systemu, lecz jest „ukryte” pod medium dominującym i w ten sposób – nierozdzielnie z nim związane. Swoistą muzyczność ewokuje w sztuce ukształtowanie języka dzięki wyzyskaniu jego jakości eufonicznych, nawet za cenę topornych rymów. Dialogi brzmią nieraz jak quasi-operowe recytatywy, brawurowo sparodiowane zwłaszcza w scenie oględzin lekarskich oraz potyczkach Laurentego z Pudlem – Mefistem, odsyłających raczej do *Fausta* Gounoda niż Goethego. Na pastisz wielkiej formy składa się dodatkowo zaburzenie zrozumiałości tekstu – która w śpiewie operowym czasem się zaciera – spowodowane różnojęzycznością wypowiedzi.

Dr RACAPAN: Leukoplakia buccalis łuszczyca jamy ustnej leukoplakia lingualis.

LAURENTY: Łuszczyca języka?

Dr RACAPAN: Ulcera cruris wyprysk.

LAURENTY: Czy to pewne? A co z tą żółtą plamką?

Dr RACAPAN: Zobaczymy... proszę oddychać... paralysis agitans arteriosclerosis.

LAURENTY: Więc? Co ze mną będzie?

Dr RACAPAN: Przestać oddychać! Czy mamy bóle głowy?

Dr Racapan i Laurenty odpowiadają razem „mamy, mamy”.

Dr RACAPAN: Czy mamy zawroty głowy?

Dr Racapan i Laurenty odpowiadają razem „mamy, mamy”.

Dr RACAPAN: Czy mamy zgagę? Mamy.

LAURENTY: Więc co ze mną będzie?³⁴

³² Tadeusz Różewicz, „Na czworakach”, w: *Teatr* 2, 60.

³³ Rajewsky, „Intermediality, Intertextuality, and Remediation”, 53; Wolf, *Musicalization of the Fiction*, 54, 57.

³⁴ Różewicz, „Na czworakach”, 72.

Operowa ekspresja osiąga punkt kulminacyjny podczas zmagania dwóch literatów. Pantomimie przypominającej walkę zapaśników towarzyszą „monumentalne motywy z oper Wagnera”, potęgujące patetyczno-komiczny obraz pojedynku. Można zapytać: dlaczego Wagner, a nie inny z twórców cenionych za tak zwane potężne brzmienie? O wyborze Różewicza mogła zdecydować pozycja niemieckiego kompozytora w muzycznym świecie i zarazem recepcja jego twórczości zmieniająca się z upływem czasu. Kult Wagnera w połowie XX wieku był już mocno nadwątlony, tak jak przyblakła jego wizja sztuki, jednak jego muzyka wciąż uchodziła za kwintesencję wzniosłości, a on sam był przykładem artysty maga³⁵. Muzyka komentująca walkę pisarzy, mimo że ma niedięgietyczny charakter, dzięki swojej „gęstej” strukturze dochodzi jakby z wnętrza sceny, odsłaniając nie tylko natężenie konfliktu, lecz także jego ukryty, zasypany w kąśliwych słowach wymiar. Wagnerowski monumentalizm w zestawieniu z niezdatną pantomimą przemawia z innego teatru, w rezultacie oddala się od ludzkiej szamotaniny, obnażając jej przyziemność. Niemal we wszystkich dramatach Różewicza wykorzystujących muzyczną klasykę – *Świadkach albo naszej małej stabilizacji*, *Wyszedł z domu*, *Akcje przerywanym*, *Białym małżeństwie* – czy to na scenie, czy poza sceną, pozostaje ona jaskrawo niedopasowana do zawsze ułomnej, zgrzytliwej rzeczywistości. Nic dziwnego, że w *Na czworakach* Wagnera wypycha muzyka cyrkowa, przy której dźwiękach Sitko umyka ze sceny.

Operowy patos rymuje się natomiast z muzyką organową na początku aktu II, w gabinecie przemienionym w muzeum. Dźwiękowa kombinacja wiąże dwie odsłony tragikomedii artysty uwięzionego w literaturze i literackiej legendzie: sferę życia ze spektakularną inscenizacją „pośmiertnej” sławy. Obie dykcje, buffo i serio, spolaryzowane muzycznie, zbiegają się w Epilogu. W takt cyrkowego marsza wkracza Pelasia, by przymocować koślawe skrzydła Laurentemu. Teatralnej tandencie rek wizytu odpowiada zmaterializowany dźwiękowo trud pisania: skrobanie, szelest, mruczenie, głośny oddech. Precyzyjnie skomponowaną i zorkiestrowaną scenę przepełniającą ciszą i ciemnością, oddzielając publiczny wizerunek artysty od prawdy osobistej wyrażonej słowami Kochanowskiego, narrację mitotwórstwa od zbawczej fantazji – przemiany poety w unoszącego się do lotu ptaka. Harmonia muzyki i śpiewanej przez Chór *Pieśni XXIV* redukuje znaczenie obrazu na rzecz dyrektywy słuchania. I przewyciężenie dykcji komediowej przez serio polega nie na wizualizacji słów *Pieśni*, jaką jest ów lot, lecz na uintensywnieniu poetyckiego i muzycznego brzmienia. Finał uwieloznacznia wymowę dramatu, a odwrócenie proporcji między wizualnością i audialnością

³⁵ Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Zbigniew Skowron (Kraków: Musica Iagellonica, 2002), 330.

dowartościowuje muzyczność w stosunku do jej wcześniejszych form. Stanowi mocne dopełnienie jej hybrydycznego kształtu. Dzięki eklektycznej muzyce na różne sposoby uobecnia się głos autora, staje się on niemal demonstracyjny, inaczej niż w *Białym małżeństwie*, gdzie muzyka jest bardziej zespolona z wewnętrznym nurtem zdarzeń.

4.

Na czworakach w dramatopisarstwie Różewicza to przypadek szczególny – ze względu i na stopień nasycenia muzyką, i heterogeniczność jej form. Teatr Różewicza nie przedstawia się tak okazale w porównaniu z muzycznymi praktykami Gombrowicza, Myśliwskiego, Łubieńskiego czy Brylla, ale z perspektywy intermedialności dramatu w charakterystyczny sposób ogniskuje współczesne tendencje. Muzyka – medium kreacji znaczeń pozajęzykowych – służy pogłębianiu dramaturgii działań scenicznych oraz ujawnianiu odautorskiego gestu czy komentarza. Nie aspiruje do przekazywania tego, co niewyraźalne, ani nie jest przejawem metafizycznej potrzeby transgresji. Różewicz praktycznie wyzyskuje to, że muzyce teatralnej przysługuje nieautonomiczny sposób istnienia, a jej podstawowym uzasadnieniem jest relacyjność, gra, w jaką wciąga ją otoczenie. Instrumentalne lub wokalne komponenty sytuują się zazwyczaj na nieostrej granicy pomiędzy macierzystym kontekstem utworu i niemuzycznym, wielowarstwowym zewnątrzem, rozszerzającym się w stronę odleglejszych kontekstów kulturowych. Prawda, że autor z rzadka apeluje do wysokich kompetencji muzycznych odbiorców. Preferuje znajome nuty, ale równocześnie wytrąca je z ich „naturalnych” orbit, wplata w nieoczywiste, zaskakujące konfiguracje. Estetyczny dysonans to element gry z odbiorcą, gest niezgody wobec rutyny emocjonalnego odbioru muzyki, kierujący ku rzeczywistym lub nieartykułowanym wprost, domyślnym znaczeniom scenicznych wydarzeń.

Przeciwwagą jest nowoczesne, kompleksowe ujęcie sfery brzmieniowej, wydobywające architekturę dźwięków i prowadzące nieraz do zacierania jakościowych różnic między zjawiskami akustycznymi. Muzyka, zdarzenia dźwiękowe, efekty ciszy, a także słowa w pewnym zakresie mogą się wzajemnie wymieniać z korzyścią dla ekonomii wypowiedzi i jej „gęstości”. Ruch ten zmierza do emancypacji przestrzeni dźwiękowej, jeśli emancypację rozumieć nie jako wynik zerwania więzi z obrazem, lecz jako prawo do partnerowania mu i kooperacji. Nie jako rywalizację, lecz jako zdolność do wnoszenia odmiennych sensów, niepodporządkowanych obrazowi i nieredukowalnych do jego znaczeń.



Bibliografia

- Adorno, Theodor W. „O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania”. W: *Sztuka i sztuki: Wybór esejów*. Tłumaczenie Krystyna Krzemień-Ojak, 100–130. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Bristiger, Michał. *Związki muzyki ze słowem: Z zagadnień analizy muzycznej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986.
- Cone, Edward T. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Fubini, Enrico. *Historia estetyki muzycznej*. Tłumaczenie Zbigniew Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 2002.
- Hejmej, Andrzej. *Muzyka w literaturze: Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas, 2008.
- Jarzębska, Alicja. *Spór o piękno muzyki: Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 2004.
- Karasińska, Marta. „Muzyka i dramat: Razem czy osobno”. W: *Zapiski z teorii teatru*, 51–60. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020.
- Kivy, Peter. „Jak porusza nas muzyka”. Tłumaczenie Małgorzata A. Szyszkowska. W: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, redakcja Anna Chęcka-Gotkowicz i Maciej Jabłoński, 59–81. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2015.
- Lissa, Zofia. „O tak zwanym rozumieniu muzyki”. W: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, 40–80. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.
- Maus, Fred E. „Music as Drama”. W: *Music and Meaning*, edited by Jenefer Robinson, 105–130. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Michalski, Dariusz. *Komu piosenkę?* Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.
- Moraczewski, Krzysztof. „Słuchanie muzyki i jego społeczne a priori”. *Ethos*, nr 2 (2019): 29–55. <https://doi.org/10.12887/32-2019-2-126-05>.
- Pociej, Bohdan. „Duchowość i zakorzenienie”. W: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, redakcja Krzysztof Droba et al., 41–53. Kraków: Akademia Muzyczna, 2004.
- Pociej, Bohdan. „Dysonans”. W: *Z perspektywy muzyki: Wybór szkiców*, 181–185. Warszawa: Towarzystwo „Więź”, 2005.
- Pociej, Bohdan. „Słowo i dźwięk”. W: *Z perspektywy muzyki*, 122–130.
- Podlipniak, Piotr. *Uniwersalia muzyczne*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007.
- Przybylski, Ryszard. „Śmierć poety: Stara kobieta wysiaduje T. Różewicza”. W: *Wtajemniczenie w los: Szkice o dramatach*, 229–241. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
- Rajewsky, Irina O. „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités*, no. 6 (2005): 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.

- Ross, Alex. *Reszta jest hałasem: Słuchając dwudziestego wieku*. Tłumaczenie Aleksander Laskowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011.
- Różewicz, Tadeusz. *Teatr 1, 2*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- Skrendo, Andrzej. *Tadeusz Różewicz i granice literatury: Poetyka i etyka transgresji*. Kraków: Universitas, 2002.
- Sowińska, Iwona. *Polska muzyka filmowa*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of the Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- Zwolińska, Barbara. *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu: Studium przypadku*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018.

EWA WĄCHOCKA

profesorka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Kulturoznawczyni i teatrolożka, zajmuje się dramatem i teatrem XX i XXI wieku, teorią dramatu, zwłaszcza ewolucją form we współczesnej dramaturgii w perspektywie kulturowej, związkami dramatu i teatru dramatycznego z muzyką oraz praktykami performatywnymi.