

Aleksandra Skrzypczyk: Schulz w operze

„Rachunek mego szczęścia jest zamknięty i pełny. Moje stanowisko w operze jest niewzruszone”.

Bruno Schulz *Ojczyzna*

Przeniesienie świata *Sklepów cynamonowych* na scenę operową wydaje się zadaniem niemożliwym do wykonania. Zwłaszcza jeśli twórczość autora z Drohobycza miałaby się mieścić w ramach opery pojmowanej tradycyjnie. Czy jednak gatunek, którego celem jest synteza sztuk: słowa, muzyki, ruchu, gry aktorskiej i plastyki, nie ma szans powodzenia w konfrontacji z plastyczną materią Schulzowskiego słowa? Okazuje się, że ma. Dotychczasowe próby przeniesienia do opery motywów twórczości Schulza dowodzą jej operowego potencjału. Chociaż muzyczność jego prozy to temat wciąż szerzej nieopisany¹, wielu twórców, począwszy od lat siedemdziesiątych XX wieku, dostrzegło jej walory dźwiękowe, a nawet „śpiewność”².

Demiurgos Juliusza Łuciuka

Losy dwóch polskich oper inspirowanych *Sklepmi cynamonowymi*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Xięgą bałwochwalczą* są odmienne. Pierwsza opera, *Demiurgos* Juliusza Łuciuka z 1976 roku, nie mogła liczyć na odbiór publiczności. Jej autorowi pomimo prób nie udało się doprowadzić do premiery. Aż do dziś nie odbyła się ani jedna jej inscenizacja. Natomiast druga opera – *Manekiny*, skomponowana w 1981 roku przez Zbigniewa Rudzińskiego, odniosła światowy sukces i była pozytywnie recenzowana w wielu prestiżowych pismach.

Zanim zrodził się pomysł napisania opery według prozy Schulza, Łuciuk – zaliczany dziś do czołówki kompozytorów polskich – już wcześniej pisał muzykę inspirowaną literaturą piękną. Jest autorem *5 pieśni* do słów Juliana Przybosia, *Wiatrowierszy* do słów Władysława Broniewskiego, baletu *Medea*, opery *Miłość*

1 Por. hasło *Muzyczność*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 232.

2 Zob. *Rzeczywistość operowa*, rozmowa ze Zbigniewem Rudzińskim opublikowana w programie *Manekinów*, rozmawiał M. Bujko, Teatr Wielki, Warszawa 1982, www.e-teatr.pl/pl/realizacje/21122,szczegoly.html (dostęp: 27.12.2016).

Orfeusza, kantaty *Dzikię wino* do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, oratorium *Medytacje nad Księgą Rodzaju na progu Kaplicy Sykstyńskiej*³. Kompozytor był czytelnikiem i admiratorem Schulza. O fascynacji *Skleparami cynamonowymi* pisze we wstępie do partytury: „Proza Schulza urzekła mnie swoją urodą języka, brzmieniowością fraz, subtelnością nastrojów. Moją wyobraźnię muzyczną zafascynowała fantazyjność opowiadań, w których rzeczywistość miesza się z fantastyką, gdzie rządzą jednocześnie prawa realne i senne marzenia”. Emocjonowały go także poszukiwania badaczy, śledził odkrycia Jerzego Ficowskiego. Jednak pomysł na napisanie opery na podstawie fragmentów prozy Schulza zrodził się ze współpracy z Andrzejem Lisem, polonistą i teatrologiem. Wspólnie wybrali fragmenty prozy do libretta⁴. Łuciuk pracował nad *Demiurgosem* blisko rok. Opera była gotowa w roku 1976.

Demiurgos jest operą w trzech obrazach na sopran, alt, tenor, bas, ośmiogłosowy chór kameralny i instrumentalny zespół kameralny. Pierwszy obraz nosi tytuł *Traktat o manekinach*, składa się z monologu Jakuba, duetu Jakuba i Józefa oraz monologu Adeli. Obraz drugi to *Noc lipcowa* – w pierwszej części Józef wygłasza monolog, w drugiej rozmawia z Bianką. Obraz zatytułowany *Samotność* składa się z monologu Józefa, dialogu Józefa ze Szłomą, monologu Szlomy oraz fragmentu dotyczącego sporu Adeli z ojcem (scena ta nosi tytuł *Strażacy – epizod groteskowy*). Dwie ostatnie części to monolog Józefa i epilog. W warstwie muzycznej opera łączy melodykę z sonoryzmem, zawiera elementy buffo (efekt komiczny Łuciuk uzyskuje za pomocą wysokiej skali dźwięków w partii Adeli, która kłócąc się z Jakubem o zapasy dla strażaków, wykrzykuje „soku im nie dam”).

Głównym tematem dzieła Łuciuka jest fenomen tworzenia, twórczość artystyczna. Najpokaźniejszą część libretta zajmuje oracja Jakuba z *Traktatu o manekinach* (monolog), podczas której wykłada on swój traktat artystyczny. Łuciuka

-
- 3 Juliusz Łuciuk zdobył między innymi I nagrodę za *Szkic symfoniczny nr 4 na orkiestrę* (1957) oraz II nagrodę za *Allegro symfoniczne na orkiestrę* (1957) na Konkursie Dyplomantów Kompozycji, srebrny medal na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Vercelli za *Sen kwietny: 5 pieśni do słów Juliana Przybosa na głos i fortepian* (1959), Nagrodę Radia Niderlandzkiego na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Holandii za *Pour un Ensemble na głos recytujący i 24 instrumenty smyczkowe* (1961), II nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga za *Poème de Loire, 5 pieśni francuskich na sopran i orkiestrę symfoniczną* (1968), Prix de Composition Musicale Prince Reinier III de Monaco za *Portraits Lyriques na mezzosopran, 2 skrzypiec, wiolonczelę i fortepian* (1974), II nagrodę na Konkursie na Utwór Organowy w Gambaronyo Lago Maggiore za *Preludia Maryjne na organy* (1982). Za: M. Kosińska, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, lipiec 2002, <http://culture.pl/pl/tworca/juliusz-luciuk> (dostęp: 11.12.2016).
- 4 Andrzej Lis napisał także libretto do baletu *Medea* Juliusza Łuciuka. Publikował artykuły o teatrze między innymi w „Teatrze”, „Literaturze”, „Przeglądzie Tygodniowym”, „Wiadomościach Kulturalnych”, „Trybunie Ludu”, „Tygodniku Solidarność”, „Lamusie”. Jest autorem i współautorem książek: *Raport o stanie polskiego teatru, I Forum – Teatr jutra, Kultura polska 1989–1997, Teatr drugiego obiegu, Czas teatru*. Wspólnie z Zofią Wierchowicz wystawiał sztuki Szekspira, między innymi *Tymona Ateńczyka, Ryszarda III, Komedię omyłek*. Pracował w teatrach jako konsultant programowy, był jurorem przeglądów teatralnych. Za: www.sztukawspolczesna.org/komisje (dostęp: 07.03.2017).

Obraz I. Traktat o manelinach.

J. Łuciuk
(1976)

ad libitum

1 ca 25"

Monolog Jakuba.

fl

cl(B)

sxf(E)

fg

tr

cr(F)

tm

tmt II

dir

f (tutti archi)

*) cl, sxf^a, tr, cr notowane w partyturze w transpozycji.

fascynuje poetyckość prozy Schulza oraz obecne w jego twórczości elementy kultury chrześcijańskiej⁵. W sferze świata przedstawionego *Sklepów cynamonowych* za szczególnie ważną uznaje relację ojca i syna; widzi w niej możliwość wyłożenia własnych poglądów artystycznych. *Demiurgos* jest zatem muzycznym traktatem o sztuce, w którym ojciec (Jakub) reprezentuje tradycję muzyczną, a syn (Józef) nowoczesność⁶. Łuciuk nie uznaje istnienia nowoczesności bez tradycji; w jednym z wywiadów deklaruje: „Muzyki [...] nie można oderwać od tradycji. A większość kompozytorów awangardy całkowicie odcinała się od przeszłości”⁷. Kompozytor odkrywa improwizacyjny potencjał sceny, w której ojciec-mag wygłasza swoje poglądy na temat istoty tworzenia oraz roli materii. Tak komentuje ją w partyturze: „Syn Józef przysłuchuje się estetyczno-filozoficznemu wywodowi ojca, zrazu obiektywnie, ale stopniowo zaczyna ulegać urokowi, fascynacji jego słów i zaczyna się włączać w tok wypowiedzanych myśli, najpierw podchwytyjąc poszczególne litery, potem sylaby, wyrazy, zdania, by następnie prowadzić równoprawny dialog”⁸. Artysta interpretuje ten dialog jako wyraz szacunku do osobowości twórczej ojca, jako fascynację i próbę wchłonięcia tradycji ojcowskiej. W scenie pierwszej do rozmowy Jakuba i Józefa włącza się chór ożywionych manekinów, które mechanicznie recytują fragmenty traktatu. W *Nocy lipcowej* autor przywołuje fragmenty *Wiosny*; przedstawia Józefa kontemplującego naturę w obecności dwóch kobiet – Adeli, a następnie Bianki. Syn Jakuba jest u Łuciuka bohaterem osamotnionym, zawiedzionym prymitywnością kobiet, wciąż jednak oddanym swojej misji. „Bianka – komentuje kompozytor – kusi dalej Józefa. Jest to kuszenie erotyczno-ideowe przeciw ascezie bohatera i jego niezwykłości, oryginalności myśli [...] natęża się poprzez egzaltowane, ekspresjonistyczne pół-śpiewane pół-recytowane partie Bianki i chóru”⁹. Opuszczony i zawiedziony Józef prorokuje w obrazie *Samotność* nadejście Mesjasza (fragmenty monologu Józefa z opowiadania *Księga*). W kolejnej scenie Józefa odwiedza Szłoma. Zachwycony jego rysunkami wygłasza monolog w formie śpiewnej recytacji. Nastrój poetyckiego uniesienia, towarzyszącego poprzednim scenom, przerywa farsa w *Epizodzie groteskowym*, poświęconym kłótni Adeli z ojcem – chór przedrzeźnia wypowiedzi bohaterów quasi-jąkaniem, skandowaniem, powtórzeniami. Ostentacyjnie spór przeradza się w krytykę prymitywności Adeli. W ostatnim monologu Józef-artysta mówi: „Obudźcie się, obudźcie się! Pospieszcie mi z pomocą! Czy mogę sam jeden podołać temu zalewowi, czy mogę ogarnąć ten potop? Jak mam sam jeden odpowiedzieć na milion olśniewających pytań, którymi Bóg mnie zalewa?”. W epilogu zaś zastanawia się nad rolą artysty i sztu-

5 J. Łuciuk, komentarz do opery, manuskrypt autora, 28.02.2017.

6 Ibidem.

7 Wywiad z Juliuszem Łuciukiem, rozmawiał M. Borkowski, „Dziennik Polski”, 30.04.2016.

8 J. Łuciuk, partytura, manuskrypt autora, 28.02.2017.

9 Ibidem.

ki: „Nie chcę rozstrzygać, czy byłem powołany do rzeczy najwyższych, po które sięgnęła moja ambicja. Byłem snadź powołany tylko do zainicjowania. Zostałem napoczęty, a potem porzucony”¹⁰.

Poza jednym występem, który Łuciuk określa jako „prawykonanie estradowe”, opera nie była dotychczas wystawiana. *Demiurgosa* zagrano 26 kwietnia 1990 roku w Muzeum Judaistycznym w Krakowie podczas Drugiego Festiwalu Kultury Żydowskiej¹¹. Kilka lat później udało się zrealizować także materiał na płytę. 21 lutego 1995 roku, podczas Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów Krakowskich, w Sali Koncertowej Filharmonii Krakowskiej odbył się koncert Juliusza Łuciuka z okazji czterdziestolecia jego pracy kompozytorskiej. Występowała Radiowa Orkiestra Symfoniczna w Krakowie. Efektem tego koncertu była płyta *Demiurgos*, wydana w 1996 roku przez firmę fonograficzną DUX.

Światowy sukces *Manekinów*

Znacznie lepszy los spotkał operę *Manekiny* Zbigniewa Rudzińskiego. Prapremiera odbyła się 29 października 1981 roku we Wrocławiu. Rudziński, kompozytor, dyrektor działu muzycznego Warszawskiego Studia Filmów Dokumentalnych i Wykładowca, stworzył operę w trzech aktach na zamówienie Roberta Satanowskiego dla Państwowej Opery we Wrocławiu. Spektakl wyreżyserował Marek Grześniński. Libretto zostało oparte na motywach kilku opowiadań ze *Sklepów cynamonowych* (*Manekiny*, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, *Noc wielkiego sezonu*) i *Sanatorium pod Klepsydrą* (*Księga* i *Edzio*). Niecały rok po prapremierze, 9 października 1982 roku, *Manekiny* wystawiono w warszawskim Teatrze Wielkim, w którym do tej pory grane były ponad 160 razy¹². Tak komentowała to zdarzenie Małgorzata Komorowska: „przedstawienie jednogłośnie okrzyknięte mianem doskonałego. Inscenizacja i plastyka teatralna wraz z muzyką tworzą całość. Identyczny kształt sceniczny ma prapremiera utworu we Wrocławiu sprzed roku (1981 – i tam, i w Warszawie *Manekiny* odnoszą krajowy i światowy sukces. Postaci rodem z rysunków i prozy genialnego Brunona Schulza z Drohobycza, dziwne ożywione manekiny w ciasnej pracowni krawca Jakuba

¹⁰ Idem, *Demiurgos*, płyta, DUX, 1996.

¹¹ Festiwal organizowany przez wiele niemieckich instytucji, z Niemcem w roli dyrektora muzycznego, uznawany był za przedsięwzięcie kontrowersyjne. Krytycy zwracali uwagę na małą liczbę Żydów na festiwalu, negatywnie oceniano też sposób jego organizacji: „It all came down to the fact that if I, as a goy, dare to organize a Jewish festival in the biggest Jewish cemetery in the world, I cannot invite only German, French, Dutch and Belgian artists, without inviting, first of all Jews. If this is a festival of Jewish culture, Jews must create it, with all their pain and joy, memory and hope for the future” (cyt. za: *2nd Jewish Culture Festival under the auspices of the Polish Minister of Culture Mrs Izabella Cywińska*, red. K. Gierat i in., tłum. H. Zwolski, Kraków 1990, s. 53).

¹² Archiwum Teatru Wielkiego, <http://archiwum.teatr Wielki.pl/baza/-/o/manekiny-09-10-1982/42873/20181> (dostęp: 12.12.2016).

przykuwają uwagę. Razem pojawiają się w jego snach: uwodzicielska, z pejczem, Magda Wang, majestatyczna królowa Draga, wyśpiewujący tenorowe rulady, jak nakręcana lala Edzio kaleka i dwie pomocne Jakubowi dziewczynki, Polda i Paulina. Od ich białych twarzących zwróconych ku widowni trudno oderwać oczy. Słychać powabne głosy i powracające, tak samo jak kroki, gesty i sytuację, dźwięki kameralnej (zaledwie siedmioosobowej) orkiestry. Przestrzeń jest zagracona, barwy szmacianych kostiumów przyszarzałe, charakteryzacja wyrazista. Wszystko to czyni z aktorów zjawy z zaginionego świata”¹³. Opera doczekała się także nagrań telewizyjnych oraz licznych inscenizacji za granicą – w Finlandii, w Izraelu, w Niemczech, we Francji i w Wielkiej Brytanii. W 1988 roku *Manekiny* otrzymały nagrodę na Neue Musiktheater-Werkstatt w Berlinie. „Życie Warszawy” donosiło: „Awangardowy Teatr Muzyczny z Polski znajduje zgodne uznanie krytyków i publiczności. Nie mylił się Rudziński, gdy wyrażał wiarę, że widz – oswojony z różnorodnymi prądami teatralnymi – jest w stanie odczuć i przeżyć *Manekiny*, odwołujące się do gry wyobraźni”¹⁴. Pochwał operze inspirowanej twórczością Schulza nie szczędziła także krytyka paryska, londyńska i niemiecka¹⁵.

Rudziński był przeciwny drukowaniu libretta w programie opery – nie chciał streszczać dzieła Schulza, odsyłał do jego książek. Podkreślał także szczególną funkcję muzyki w tworzeniu postaci: „To właśnie muzyka jest dominantą spektaklu. Teatr jest tu oczywiście warstwą bardzo istotną, ale muzyka w większym stopniu posiada walor uniwersalnego – ponadjęzykowego i ponadnaczeniowego komunikatu. W mojej operze dramat artysty – a więc dramat samego Schulza i kreacyjny dramat jego postaci – Jakuba chciałem wyrazić głównie poprzez muzykę, której partnerują ruch sceniczny, scenografia, koncepcja reżyserska [...] Nie szukałem w tym tekście muzyczności, szukałem natomiast pretekstu do tego, by śpiewanie prozy Schulza uczynić czymś naturalnym”¹⁶. *Manekiny* nawiązuje głównie do *Traktatu o manekinach ze Sklepów cynamonowych*. Spektakl ukazuje Jakuba, artystę, kontemplującego istotę natury i materii. Obok niego pojawiają się postacie ze *Sklepów cynamonowych* (Adela, Polda i Paulina, anarchista Luccheni, królowa Draga, manekiny), z *Sanatorium pod Klepsydrą* (Magda Wang, Edzio) oraz postacie kobiece nawiązujące do twórczości plastycznej Schulza (anonimowa kobieta z biczem). Rudziński wykorzystał konwencję teatru w te-



13 M. Komorowska, *Komentarz do „Manekinów”*, Archiwum Teatru Wielkiego, <http://archiwum.teatr-wielki.pl/baza/-/o/manekiny-09-10-1982/42873/20181> (dostęp: 12.12.2016).

14 AW, „*Manekiny*”, o których się mówi, „*Życie Warszawy*”, 12.02.1983.

15 Zob. W. Dzieduszycki, „*Manekiny* w Alabama Halle”, „*Życie Literackie*” 27.03.1988; P. Chynowski, *W Monachium głośno o „Manekinach”*, „*Życie Warszawy*”, 29.02.1988; M. Kubik, „*Manekiny*” zdały egzamin nad *Tamizą*, „*Express Wieczorny*”, 03.07.1990; Zbigniew Rudziński o „*Manekinach*” w Paryżu, „*Życie Warszawy*”, 10.02.1983.

16 *Rzeczywistość operowa*, www.e-teatr.pl/pl/realizacje/21122,szczegoly.html (dostęp: 27.12.2016).

atrze. Jan Ciechowicz tak komentował tę operę: „W tym świetnie zakomponowanym pandemonium krzewił się bezwstydną bujnością – jak by to powiedział Schulz – pastisz, persyflaż, i cytat muzyczny, różne rytmizacje, pasma i linie, eklektyczne w założeniu tandetne kantyczki, mowośpiewy i arietki operowe, aż lepkie od kolorów. Na koniec, w finale, demiurg – Jakub to wzlatywał w ekstazie twórczego obłąkania, to kurczył się na widok piersi i bioder Adeli albo tylko jej stopy w czarnym pantofelku. Zaś korowód wyciągniętych z wszystkich kątów manekinów tworzy pochód przy dźwiękach radosnego alleluja”¹⁷. Piotr Kamiński w książce *Tysiąc i jedna opera* zauważa, że kompozytor stosuje liczne napięcia tonalne, zespół instrumentalny brzmi subtelnie, a niektóre instrumenty wykorzystywane są w sposób niekonwencjonalny¹⁸. Wybrzmiewają smyczki, klarnty, flety i perkusja. Linie wokalne są „zindywidualizowane, natomiast zabiegi muzyczne, wszelkie zróżnicowania wokalne służą poniekąd kształtowaniu charakterystyki postaci – wysoka, krzykliwa skala dziewcząt sugeruje erotykę, mechaniczne i rytmiczne partie charakteryzują manekiny, pseudooperowe arie – «pseudogenialnego Edzia». Postacie komunikują się śpiewając te same motywy muzyczne. Kompozycje imitują nieraz tradycyjne formy, recytatywy i arie, spośród których często wybrzmiewa pastisz”¹⁹. Rudzińskiemu zależy na tym, by wykorzystać naturalność aktorów i ich możliwości wokalne. „Próbowałem stworzyć operę – wyjaśnia kompozytor – a może teatr muzyczny [...], w którym nie byłoby sztuczności rażącej w tradycyjnie pojmowanej operze. Istotą owej sztuczności – moim zdaniem – jest istnienie podstawowej sprzeczności pomiędzy fabułą, librettem, a sposobem realizowania tekstu – czyli śpiewem na scenie [...] lubię operę dawną. [...] Podjąłbym się następnej próby operowej jedynie w przypadku takim (a stało się tak właśnie z *Manekinami*), gdybym znalazł kolejny tekst dający się śpiewać. Musi to być literatura czy poezja o charakterze symbolicznym, bez konkretnych (realistycznych) postaci, bez tradycyjnie potraktowanej akcji, z nieokreślonością, bądź wielotorowością czasu i miejsca. Dlatego odpowiada mi klimat prozy Schulza, klimat dający się przetłumaczyć w kategoriach języka muzycznego”²⁰.

Schulz w operze na świecie

3 listopada 1995 roku w Alte Oper we Frankfurcie grupa muzyczna Ensemble Modern po raz pierwszy wykonała utwór *Street of Crocodiles (Ulica Krokodyli)* Lizy Lim. W latach 2013–2015 ta sama artystka pracowała nad kolejnym dzie-

17 J. Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, „Dialog” 1993, nr 5, s. 99.

18 Za: P. Kamiński, *Zbigniew Rudziński*, w: idem, *Tysiąc i jedna opera*, t. 2, Kraków 2008, s. 340–342.

19 Ibidem, s. 342.

20 *Rzeczywistość operowa*, www.e-teatr.pl/pl/realizacje/21122,szczegoly.html (dostęp: 27.12.2016).

łem inspirowanym twórczością Schulza – operą *Tree of Codes*, będącą adaptacją książki Jonathana Safrana Foera pod tym samym tytułem. W wywiadzie dla Australijskiego Centrum Muzyki tak komentowała swoje inspiracje: „Świat Brunona Schulza, na podstawie którego Jonathan Safran Foer napisał własną książkę, jest tak wielowymiarowy, że można tę prozę czytać, wydobywając z niej wiele nowych opowieści, i w pewnym sensie to właśnie zrobiłam, korzystając dodatkowo z wyborów Foera, który mówi, że zajmowanie się Schulzem jest jak praca nad Kabałą – każda kombinacja liter i słów rodzi nowe znaczenia. Wcześniej napisałam utwór dla Ensemble Modern, zatytułowany *Ulica Krokodyli*, jako odpowiedź na prozę Schulza, a także jako odpowiedź na magiczną produkcję opartą na jej motywach, zaprezentowaną przez Théâtre de Complicité Simona McBurney’ego na Festiwalu w Sydney w 1993 roku. Przez dwadzieścia lat miałam więc pomysł na sztukę teatralną. Kiedy jednak w roku 2010 zobaczyłam tę niesamowitą, «pociętą» strukturę książki, dzięki której można czytać kilka warstw, przyglądać się zmieniającej się architekturze słów i znaczeń, natychmiast zaproponowałam Ensemble Musik Fabrik stworzenie opery. Jeśli chodzi o inne teksty w librecie – *Król olch* Goethego również jest przywoływany przez Schulza, dlatego się tam znalazł. Moje opracowanie sekcji dotyczącej szaleństwa, oparte na pracy Foucaulta, także pochodzi od Schulza”²¹.

Akcja opery, pozbawiona linearnej narracji, rozgrywa się w nieokreślonym świecie, poza czasem, „podczas dodatkowego dnia doszczepionego do ciągłości życia”²², poza wszelkimi znanymi światami fikcyjnymi lub rzeczywistymi, w przestrzeni, w której żywe istoty i materia przeobrażają się nieustannie w nowe formy. Granice między światem żywych i umarłych są płynne, mieszają się przeszłość, przyszłość i teraźniejszość, zacierają się różnice między tym, co realne, a tym, co fikcyjne. Postacie mają hybrydyczne formy i tożsamości – ptaki imitują mowę, ludzie śpiewają jak ptaki. Ojciec nie wie, że jest martwy, kukielki wypowiadają się za niego; próbuje wykreować rzeczywistość z martwych elementów. Formy na scenie są zmutowane (dwugłowe zwierzęta), aktorzy wykorzystują bruchomówstwo, często wypowiadają się w roli innych postaci niż te, które grają. Przedziwny świat zdaje się chórem obwieszczać: „martwa materia jest zanimiowana, uczy się marzyć, mówić, śpiewać”²³. Realność w operze Lim jest płynna, dwuznaczna. Istotą czasu jest jego efemeryczność. Adela każe Jakubowi no-

21 Liza Lim’s „*Tree of Codes*” and the ephemerality of life, wywiad z Lizą Lim, rozmawia Anni Heino, Australian Music Centre, 16.03.2016, www.australianmusiccentre.com.au/article/liza-lim-s-tree-of-codes-and-the-ephemerality-of-life (dostęp: 17.01.2017). Wszystkie tłumaczenia tekstów obcojęzycznych są mojego autorstwa.

22 *Tree of Codes*, „cut-outs in time”, an opera, <https://lizalimcomposer.wordpress.com/2016/02/04/tree-of-codes-cut-outs-in-time-an-opera/> (dostęp: 17.01.2017).

23 Zob. <https://lizalimcomposer.wordpress.com/2016/02/04/tree-of-codes-cut-outs-in-time-an-opera/> (dostęp: 17.01.2017).

sić maskę ptaka (Jakub chętnie ją zakłada), która staje się synonimem śmierci. Maskę tę przejmuję od niego Józef. Adela śpiewa kołysankę, której tonacja prędko się zmienia i nawiązuje do *Króla olch* Goethego. Syn adoruje ojca i przeżywa jego upadek... Lim twierdzi, że stworzyła operę „o pewnym rodzie, pamięci i czasie, o usunięciu i iluminacji”²⁴.

Recenzenci opery *Tree of Codes* zwracali uwagę na innowacyjność sposobu, w jaki Lim znajduje i łączy dźwięki. Niektóre części opery są gęste, bogate w brzmienia, skomplikowane, inne – proste, przystępne. Muzyka jest zróżnicowana, „kolorowa”²⁵. Po prapremierze w Kolonii spektakl został uznany za „ekscytujące odkrycie w świecie teatrów muzycznych, elegancko zorganizowane i niezwykle zmysłowe”²⁶. Egbert Hiller w „*Neue Zeitschrift für Musik*” pisał: „Rzeczywistość jest cienka jak papier – to podstawowe stwierdzenie libretta Lizy Lim, podkreślone także w muzyce. Z bogactwem kolorów i form [...] sugestywny świat dźwięków Lim staje się migotliwym, hybrydycznym bytem w wiecznie zmieniających się konstelacjach. Niesamowita jest dbałość autorki o szczegóły [...]. W *Tree of Codes* przekonuje, że można łączyć dawną zasadę *vanitas* z oszałamiającymi, zniekształconymi obrazami teraźniejszości w napięciu między wirtualizacją a egzystencjalną dezaprobatą, postępem naukowym i pradawnymi głębią duszy. Opera Lim ma znaczący wkład w muzyczny teatr naszych czasów, to kamień milowy w pracy tej kompozytorki [...]”²⁷.

Opera literacka w perspektywie komparatystyki intersemiotycznej

W muzycznych nawiązaniach do Schulza można zauważyć wspólną cechę – ich autorzy zachowują w swoich pracach osobliwą nastrojowość jego prozy. Jej muzyczność chętnie wykorzystuje Rudziński, motywy i tematy przenoszą do swoich oper Łuciuł oraz Liza Lim. Dodatkowo autorzy czerpią z twórczości plastycznej Schulza, która uzupełnia scenografię i kostiumy.

Badania i opisy rodzimej „oper literackiej”, czyli opery inspirowanej beletrystyką, są w polskim piśmiennictwie stosunkowo rzadkie²⁸. Natura związków pomiędzy dziełem inspirującym i inspirowanym, współistnienie muzyki i literatury, zakładają perspektywę poznawczą będącą wypadkową analizy muzykologicznej

²⁴ Ibidem.

²⁵ Por. „*Kölner Stadt-Anzeiger*”, 11.04.2016; „*Die Deutsche Bühne*”, 10.04.2016; za: www.ricordi.com/en-US/News/2016/04/Liza-Lim-Tree-of-Codes.aspx oraz <https://lizalimcomposer.wordpress.com/2016/04/14/tree-of-codes-trailer-miscellaneous-press/> (dostęp: 23.06.2017).

²⁶ „*Deutschlandradio Kultur*”, 09.04.2016; za: www.ricordi.com/en-US/News/2016/04/Liza-Lim-Tree-of-Codes.aspx (dostęp: 23.06.2017).

²⁷ E. Hiller *Die Wirklichkeit ist dünn wie Papier*, „*Neue Zeitschrift für Musik*”; za: <https://lizalimcomposer.files.wordpress.com/2016/04/egbert-hiller-c2abdie-wirklichkeit-ist-dc3bcnn-wie-papierc2bb.pdf> (dostęp: 23.06.2017).

²⁸ Por. A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze*, Częstochowa 2005, s. 7–12.

i literaturoznawczej, a nawet przekroczenie obu tych dziedzin. Wszelkie operowe adaptacje wymagają nie tylko analizy muzykologicznej, lecz także interpretacji, refleksji związanej z odbiorem dzieła.

Dzieło literackie w procesie przetworzenia na potrzeby opery pozostaje bierne, poddane prymatowi muzyki. Zostaje ono zorganizowane według nowych zasad – z uwzględnieniem harmonii, rytmu, linii wokalnych, konstrukcji dramatycznej czy motywów przewodnich²⁹. Modyfikacje w tym procesie są nieuchronne – niemożliwe jest dokładne i całkowite przeniesienie jednego dzieła w drugie. Będzie to każdorazowo akt dekonstrukcji. Jak pisze Iwona Puchalska w *Sztuce adaptacji*: „jako spontaniczne świadectwo odbioru, adaptacja jest cenna: w jej krzywym zwierciadle ożywają, są aktualizowane i rozwijane takie aspekty dzieła, które w jego immanentnej formie istniały w stanie uśpienia lub zgoła w stanie potencjalności, bez szansy na obudzenie wskutek nawet najbardziej wnikliwej lektury”³⁰. Libretto byłoby zatem mostem między dziełem literackim i dziełem muzycznym. Jest jednak wytworem nieautonomicznym, determinowanym przez konstrukcję opery. Dekonstrukcja Schulzowskiej prozy w librecie pozwoliła przypomnieć odbiorcom znane motywy świata przedstawionego *Sklepów cynamonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyodrębniła także kolejne i zarysowała obiecującą perspektywę nowych nawiązań i odczytań.

Aneks. Schulzowskie inspiracje w muzyce współczesnej

- 1965 Stanisław Radwan, *Sanatorium pod klepsydrą – homagium dla Bruno Schulza* na chór mieszany i zespół instrumentalny
- 1975 Jacek Kleyff, *Schulz* lub *Ballada o śmierci Schulza*
- 1976 Juliusz Łuciuk, opera *Demiurgos*, libretto według prozy Brunona Schulza
- 1987 Klaus Huber, *Fragmente aus Frühling. In memoriam Karol Szymanowski und Bruno Schulz* für Mezzosopran, Viola und Klavier
- 1989 Scott Lindroth, *Treatise on Tailor's Dummies* for soprano, flute, tenor saxophone, bassoon, piano, accordion, percussion
- 1981 Zbigniew Rudziński, opera *Manekiny*, libretto według prozy Brunona Schulza
- 1993 zespół Neolithic, utwór *Unupdate Museum (In Memory of Bruno Schulz)* z albumu *The personal fragment of life*
- 1994 Louis Andriessen, utwór *The Schultz Song* z albumu *De Stijl / M is for Man, Music, Mozart*, słowa: Peter Greenaway
- 1995 Liza Lim, utwór *Street of Crocodiles*

²⁹ I. Puchalska, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004, s. 9–18.

³⁰ Ibidem, s. 21.

- 1996 Juliusz Łuciuk, album *Demiurgos*
- 1996 Anna Szałapak, piosenka *Anna Csillag*, muzyka: Zygmunt Konieczny, słowa: Bolesław Leśmian i Bruno Schulz
- 1996 Ginger Mayerson, *Street of Crocodiles*, kolaż dźwiękowy z tekstem
- 1996 Małgorzata Górniewicz (program), Paweł Bitka (muzyka), spektakl muzyczny *Żegnaj Poro!* do słów Brunona Schulza.
- 1997 Ginger Mayerson, *The Gale*, kolaż dźwiękowy z tekstem
- 1998 Kota Miki, utwór *Sanatorium pod klepsydrą*
- 1998 zespół R.E.M., utwór *Parkeet* z albumu *Up*
- 1999 zespół Ścianka, utwór *Czarny autobus* z albumu *Dni wiatru*
- 2000 zespół Pustki, utwór *Bruno* z albumu *Studio Pustki*
- 2001 Yuji Oniki, album *Cinnamon Shops*
- 2001 zespół The Plastic People Of The Universe, utwory *Podzim / The Second Autumn* oraz *Konec léta / Summer's End* z albumu *Líně s tebou spím – Lazy Love. In Memoriam Mejla Hlavsa*
- 2003 Jakub Kowalewski, *Postscriptum z Drohobycza* według prozy Brunona Schulza na sopran, głos recytujący, chór i orkiestrę symfoniczną
- 2004 Johannes Kotschy, *Bruno Schulz – Epitaph an einen Nicht-Verstandenen* na bas-baryton i kwartet smyczkowy
- 2004 zespół Armia, utwór *Ulica Jaszczurki* z albumu *Ultima Thule*
- 2005 Cracow Klezmer Band (Bester Quartet), album *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass. Tribute to Bruno Schulz*
- 2006 Joe Cutler, utwór *Cinnamon Street*
- 2006 John Woolrich, *The Street of Crocodiles* for piano, trumpet and strings
- 2007 zespół Bisclaveret vs Bruno, album *Les mannequins*
- 2007 zespół Bruno Schulz, utwór *Taniec bałwochwalczy* z albumu *Ekspresje, depresje, euforie*
- 2007 zespół Tin Hat, album *The Sad Machinery of Spring*, muzyka: John Zorn
- 2008 Lech Jankowski, utwór *Ulica Krokodyli 49/5* z albumu *Przerwa w cieniu*
- 2008 Gideon Lewensohn, *Quartet for Bruno Schulz. Postlude for Piano, Violin, Clarinet & Cello*
- 2009 Johannes Maria Staud, *On Comparative Meteorology* for orchestra
- 2009 zespół Karbido, album *Cynamon*, słowa: Jurij Andruchowycz
- 2010 zespół Karbido, album *Great Synagogue Drokhobych*
- 2011 zespół Nebenjob, utwór *Wer erschoss Bruno Schulz?*
- 2011 Marcin Kulwas (muzyka), Leszek Pietrowiak (słowa), Edyta Janusz-Ehrlich (śpiew), album *Pieśni według Schulza*
- 2013 Marcin Kulwas (muzyka), Leszek Pietrowiak (słowa), Edyta Janusz-Ehrlich (inscenizacja), widowisko muzyczno-plastyczne *Karakonia. Pieśni według Schulza*
- 2014 Alberto Collodel (klarnet basowy), Giovanni Mancuso (fortepian), album *Ulica Krokodyli (Bruno Schulz Lost Thoughts)*

- 2015 Maria Knaflewska (muzyka), Tomasz Kajdański (reżyseria i choreografia), balet *Kafka/Schulz. Objawienia i herezje*
- 2016 Liza Lim, opera *Tree of Codes. Cut-outs in time*, na podstawie książki *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera