

# Piotr J. Maksymowicz: Dramaturgiczna funkcja muzyki w *Demiurgosie* Juliusza Łuciuka

Pierwsza opera, która powstała z inspiracji twórczością Brunona Schulza, nigdy nie została wystawiona. Dotychczas zaprezentowano ją publicznie jedynie w postaci trzech wykonań koncertowych, a więc pozbawionych gry aktorskiej oraz plastyczności spektaklu teatralnego. Zarówno podczas prawykonania, które odbyło się w trakcie krakowskiego Festiwalu Kultury Żydowskiej w 1990 roku, jak i później publiczność miała możliwość wysłuchania jedynie postaci oratoryjnej utworu. Dla odbiorców opery *Demiurgos* Juliusza Łuciuka obszar recepcji ograniczał się więc jedynie do warstwy muzycznej i literackiej.

Utwór został napisany na zamówienie Opery Krakowskiej w latach 1975 i 1976. Partyturę w postaci fotokopii rękopisu opublikowało Polskie Wydawnictwo Muzyczne i po kontakcie z wydawnictwem była udostępniana wykonawcom. Ukazało się także nagranie płytowe *Demiurgosa*, zrealizowane przez Chór Polskiego Radia i Radiową Orkiestrę Symfoniczną w Krakowie pod dyrekcją José Marii Florêncio w 1995 roku<sup>1</sup>. W dołączonej do płyty książeczce wraz z krótkimi notkami o kompozytorze i artystach znajduje się też libretto opery.

*Demiurgos* Juliusza Łuciuka nie wymaga rozbudowanego zespołu wykonawców. Partytura opery przewiduje zaangażowanie czterech solistów, ośmioosobowego chóru oraz orkiestry kameralnej składającej się z dwudziestu jeden instrumentalistów, w której można wyróżnić sekcje instrumentów smyczkowych, dętych oraz rozbudowaną sekcję perkusyjną. Zastosowane w partyturze środki kompozytorskie w większości opierają się na technikach sonorystycznych oraz przetworzeniach aleatorycznych. Nie dominują one jednak w odbiorze kompozycji, ponieważ proporcje pomiędzy muzyką a tekstem zostały bardzo dobrze wyważone i można odnieść wrażenie, że często właśnie tekst odgrywa większą rolę niż muzyka. Libretto napisał kompozytor we współpracy z polonistą i teatrologiem Andrzejem Lisem. Opiera się ono na wybranych fragmentach prozy Brunona Schulza i zamyka w trzech obrazach. Nie następuje w nim zawiązanie zwartej i jednolitej akcji dramatycznej, a kolejne odsłony są ze sobą powiązane w luźny sposób. Lektura libretta skłania do postawienia pytania o walory dra-

---

1 J. Łuciuk, *Demiurgos*, DUX Recording Producers, Warszawa 1996, płyta CD.

maturgiczne i sceniczne tego tekstu. Wydaje się, że do stworzenia napięcia dramaturgicznego niezbędne jest ściśle powiązanie narracji muzycznej z literacką opowieścią sceniczną. Czy dramaturgia w *Demiurgosie* opiera się na interferencjach zachodzących na styku tekstu literackiego z tekstem muzycznym? Czy może raczej jest to rodzaj rozbudowanej muzycznej ilustracji świata utrzymanego w poetyce marzeń sennych z prozy Brunona Schulza?

Próba odpowiedzi na te pytania wymaga przebadania występujących w tej operze zależności między językiem literackim a pozornie pozbawionym znaczeń językiem muzycznym. Język muzyki jest oczywiście asemantyczny, opiera się jednak na pewnym – wykształconym szczególnie na gruncie tradycji operowej – systemie konwencji, który bardzo często pozwala na zbliżone lub nawet wspólne dla wielu odbiorców odczytania określonych emocji. Zagadnienie to doczekało się pierwszych teoretycznych opracowań już w XVII wieku, a jego rozwój należy łączyć z początkami formy operowej, będącej przecież od swych narodzin syntezą sztuk. Przeświadczenie o silnych związkach określonych przebiegów melodyczno-rytmicznych, harmonii, tonacji oraz tempa z dającymi się odczytać emocjami znalazło swój wyraz w powstałej i spopularyzowanej w okresie baroku i oświecenia teorii afektów muzycznych. Szymon Paczkowski w artykule poświęconym racjonalistycznym podstawom muzycznej teorii afektów pisze: „Pogląd, że zdolność muzyki do przedstawiania i wyzwiania afektów jest jej przeznaczeniem i szczególnym celem, że wzbogaca jej byt i stanowi estetyczną wartość, ukształtował się dopiero pod koniec XVI wieku”<sup>2</sup>. Oczywiście nie da się tej teorii zastosować bezpośrednio do interpretacji muzyki wieków późniejszych, zwłaszcza tej, która powstała poza systemem tonalnym dur-moll, jest ona jednak dowodem na istnienie pewnych – przez słuchaczy nie zawsze uświadamianych – konwencji muzyczno-teatralnych. Innym przykładem naddawania znaczeń muzyce są wagnerowskie leitmotywy, tak chętnie stosowane do dzisiaj, chociażby w muzyce filmowej. W muzyce XX wieku system konwencji znaczeniowych jest także obecny, chociaż nie przybiera postaci skodyfikowanego i jednorodnego systemu jak w epokach dawniejszych. Czy jest obecny także w *Demiurgosie*?

Opera Juliusza Łuciuka pozbawiona jest uwertury. Zamiast niej na początku spektaklu pojawia się bardzo rozbudowany monolog Jakuba, poświęcony zagadnieniu tworzenia, tytułowemu Demiurgosowi, który, jak się później okaże, ma determinujące znaczenie dla całości utworu. Funkcja instrumentalnego wstępu, wprowadzającego słuchaczy w nastrój mającej się zaraz rozegrać sceny, została jednak pośrednio zachowana. W partyturze prolog ten nie został wyodrębniony, stanowi integralną część rozpoczynającego się właśnie monologu. Pod względem harmonicznym opiera się na wprowadzającym w nastrój niepokoju, długo

---

2 S. Paczkowski, *O racjonalistycznych podstawach muzycznej teorii afektów w świetle filozofii Kartezjusza*, „Barok” I, 1994, nr 1, s. 109.

wybrzmiewającym klasterowym dysonansie w partii instrumentów smyczkowych i skonstruowany został na zasadzie narastających aleatorycznych powtórzeń w partii instrumentów dętych. Pełni funkcję gwałtownego, pełnego grozy i niepokoju doprowadzenia do pierwszego kulminacyjnego punktu, jakim jest rozpoczęcie partii Jakuba. W tym momencie orkiestra milknie. Jednak ogromne napięcie, zbudowane chwilę przedtem przez zespół instrumentalny, nie opada. Już pierwsze wypowiedziane, a raczej zaśpiewane przez Jakuba słowo, „Demiurgos”, opiera się na ogromnym dysonansowym skoku w dół o interwał septymy wielkiej. Jest to zabieg bardzo dobrze znany w języku dramaturgii muzycznej już od początków opery. W ramach wspomnianej barokowej teorii afektów muzycznych taki chwyt kompozytorski nazwalibyśmy *exclamatio*, czyli inaczej wykrzyknieniem. Figura ta „może występować w różnych sytuacjach, najczęściej związana jest z wyrażaniem błagania lub prośby, wybuchem gniewu, trwogi, rozpacz, także z euforyczną radością”<sup>3</sup>. Taki zabieg kompozytorski w długiej tradycji muzycznej był stosowany do zilustrowania bardzo silnych i gwałtownych stanów emocjonalnych.

Można powiedzieć, że rozpoczynający operę monolog Jakuba jest rodzajem buntu, w którym bohater domaga się możliwości tworzenia. Za pomocą muzyki kompozytor stwarza wrażenie, jakoby wszystko, co należy do operowego świata przedstawionego, wynikało z aktu stwórczego postaci scenicznej. Jakub za pomocą swojego śpiewu – jak Konrad z Mickiewiczowskiej *Wielkiej Improwizacji* – kładzie „dłonie na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach”<sup>4</sup>. Właściwie każdy dźwięk orkiestry jest rezultatem i zarazem odpowiedzią na bardzo dokładnie przytoczone słowa Schulzowskiego *Traktatu o manekinach*, wybrzmiewające w partii Jakuba. To jego słowa zdają się sprawiać, że warstwa muzyczna zaczyna istnieć. Tekst Brunona Schulza ma czas, aby wybrzmieć, i może być bardzo wyraźnie usłyszany, ponieważ akompaniament go nie zagłusza. Najważniejszym pragnieniem Jakuba jest tworzenie, chce na swoją miarę stać się Demiurgiem. W jego monologu można wyodrębnić swoistą woltę – od pełnego grozy i niepokoju początku poprzez znacznie bardziej powściągliwą część środkową do kolejnego – tym razem kończącego monolog muzycznego *exclamatio* Jakuba, opartego na słowach „Pragniemy Demiurgii”.

Monolog Jakuba jest długi, trwa około ośmiu minut. Dopiero po nim do akcji scenicznej zostaje wprowadzona kolejna postać. Rozpoczyna się duet Jakuba i jego syna Józefa. Nie następuje jednak nawiązanie dialogu między nimi – partia Józefa ogranicza się do powtarzania, prawie jak echo, słów wypowiedzianych przez Jakuba. Rola ojca, w partyturze przewidziana na głos basowy, nadal jest najważniejsza nie tylko pod względem muzycznym, jak w pierwszym monolo-

3 D. Szlagowska, *Retoryka*, w: tejże, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 35–36.

4 A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1955, s. 159.

gu, lecz dosłownie zaczyna narzucać i dyktować tekst śpiewany przez kolejne postacie opery. Pojawiająca się po chwili partia chóru również opiera się na słowach wypowiedzianych przez Jakuba. Potęguje to wrażenie, że wszystko, co widz obserwuje na scenie, wypływa z jednego źródła – ze słów Jakuba. To, co można by nazwać postulatem demiurgii, postawionym przez niego na początku opery, wydaje się zrealizowane. Jakub staje się scenicznym Demiurgiem. Nadal bardzo wyraźnie zakreślona jest linia pomiędzy posługującym się tekstem literackim Jakubem a resztą świata przedstawionego opery. Józef, podobnie jak chór, nie wprowadza w swoich partiach żadnej nowej treści znaczeniowej. Pełnią one taką samą funkcję, jaka od początku spektaklu zarezerwowana jest dla orkiestry. Słowa, które od nich usłyszymy, nie mają znaczenia semantycznego, a ich śpiew jest istotny dopiero w kontekście sytuacji scenicznej, w jakiej się znaleźli – jest zbudowanym na języku niedookreślonych emocji muzycznym komentarzem do partii Jakuba. Warto zauważyć, że do tej pory ten dyskurs pomiędzy tekstem Jakuba a warstwą muzyczną jest jedynym polem, na którym dokonuje się to, co można by nazwać dialogiem. W librecie nie następuje zawiązanie klasycznie pojmowanego konfliktu, który tworzyłby sytuację dramaturgiczną. Następuje to na styku warstwy muzycznej i literackiej, co zostaje przedstawione scenicznie poprzez skontrastowanie roli Jakuba i reszty całego aparatu wykonawczego.

W tak skonstruowanej rzeczywistości *Demiurgosa*, wypływającej z inwencji i woli tworzenia Jakuba, pojawia się jednak nowy, niepasujący do niej element. Wraz z pojawieniem się na scenie Adeli komplementarny świat, konsekwentnie budowany od samego początku opery, ulega przemianie. Adela – i jak się później okaże, także Bianka, czyli jedyne postacie kobiece pojawiające się w *Demiurgosie* – są poza całą sferą mistycyzmu, która dotyczy jedynie mężczyzn. Znamienne jest, że w operze w znakomitej większości utrzymanej w nastroju poważnym każde pojawienie się na scenie postaci kobiecej powoduje zmianę narracji zarówno muzycznej, jak i dotyczącej samej opowieści. Sceny z ich udziałem mają zabarwienie komiczne, dochodzące niemal do groteski. Nie należą one do świata wywodzącego się z aktu stworzenia, czy raczej „demiurgii”, dokonanego przez Jakuba. Pierwsze słowa Adeli brzmią: „No proszę, Jakub [...] będzie rozsądny”. Wraz z nimi wszystko, co zostało do tej pory stworzone przez Jakuba, mającego pozycję niemal boską, ulega rozbiciu. Wprawdzie Jakub będzie jeszcze obecny w dalszej części utworu, jednak usłyszymy go jedynie w trakcie kolejnego komicznego fragmentu, znajdującego się pod koniec opery. Wejście Adeli i jej apel o „bycie rozsądnym” w nieoczekiwany sposób zmienia punkt ciężkości całego utworu. Józef, do tej pory całkowicie bezwolny, pod absolutnym wpływem ojca, niejako przez niego stworzony, staje się główną postacią obrazu drugiego i trzeciego. Chaos przewartościowania został bardzo dobrze odzwierciedlony w partii orkiestry i chóru. Odsłona druga rozpoczyna się pełnym niepokojem i nerwowością fragmentem sonorystycznym, w którym kompozytor przewiduje także improwizację oraz elementy aleatorycznej przypadkowości. Również śpiew Józefa

został pomyślany jako szereg minimalnych zmian agogicznych i dynamicznych, co skutecznie pogłębia nastrój onirycznej niedookreśloności. Liczne glissanda chóru zbudowane z „szeleszczących” głosek – przejście od „s”, „sz”, „cz”, „sz” i powrót do „s” – są także istotnym elementem budowania tej atmosfery.

W dalszych częściach opery zależności między muzyką a librettem zostały ukształtowane na tej samej zasadzie. W partyturze obecne są w głównej mierze sonorystyczne środki wyrazu, w partiach wokalnych uwagę zwracają melorecytacja, gwizd czy nawet zwykła recytacja pozbawiona akompaniamentu muzyki. Warsztat kompozytorski najpełniej ujawnia się w groteskowym epizodzie zatytułowanym *Strażacy*. Sceniczna kłótnia pomiędzy Jakubem i Adelą staje się pretekstem do najpełniejszego w całej operze muzycznego opisu wirtuozerii kompozytorskiej. Wykorzystane w partiach wokalnych techniki sonorystyczne, takie jak gwizdy, szept, „quasi-jąkanie” czy liczne tremola, bardzo dobrze współgrają z absurdalnością sytuacji scenicznej. Zabieg ten, w połączeniu z pełnym dynamizmem tekstem libretta, w którym bohaterowie obrzucają się inwektywami, stwarza sytuację sceniczną mocno kontrastującą z raczej emocjonalnie powściągliwym ogólnym charakterem opery.

W operze *Demiurgos* teksty Brunona Schulza zestawione z muzyką Juliusza Łuciuka nabierają nowych, odmiennych znaczeń. Muzyka kompozytora pełni funkcję komentarza do tekstu literackiego, co uwidacznia się także w tym, co muzykolodzy nazwaliby „koncertującym” potraktowaniem partii wokalnych. Często bardzo wyraźnie zarysowuje się dialog pomiędzy śpiewakiem solistą a zespołem orkiestrowym. Podczas śpiewu solisty orkiestra milczy lub delikatnie, cicho akompaniuje, natomiast podczas przerwy w narracji solisty pojawia się rozbudowany „komentarz” zespołu. Ten zabieg umożliwia wybitne zaakcentowanie znaczenia tekstu pochodzącego z opowiadań Brunona Schulza, a pod względem muzycznym pozwala na długofalowe stopniowanie napięcia emocjonalnego. Poprzez zestawienie muzyki ze słowem zostają jej naddane znaczenia pozamuzyczne. Zastosowano tutaj specyficzny język muzyczny, będący połączeniem dalekiego rezonansu barokowej teorii afektów muzycznych, oraz wykorzystano inne sposoby naddawania warstwie dźwiękowej znaczeń pozamuzycznych. Takie znaczenia zyskują u Juliusza Łuciuka chociażby dysonansowe współbrzmienia czy powtarzająca się instrumentacja. Materiał muzyczny jest w *Demiurgosie* tylko na pozór ilustracyjny, pozostający jak gdyby na drugim planie, jednak bardzo często właśnie on umożliwia zbudowanie napięcia dramaturgicznego. Dla widza spektaklu operowego może być odbierany jako ilustracja tej sfery świata Brunona Schulza, której nie daje się nazwać językiem semantycznym. W ten sposób uwidacznia się swoisty dialog pomiędzy tekstem literackim a „komentującą” muzyką. Dynamika wzrasta dopiero po wypowiedzeniu ważnej kwestii solisty, co podkreśla bardzo wyraźnie, że najważniejsze w operze Juliusza Łuciuka jest słowo pochodzące z prozy Brunona Schulza. Głos solisty przez znaczną część opery jest na pierwszym planie i wszystko, co dzieje się w muzyce, wynika bez-

pośrednio z jego słów. Jednak to narracja muzyczna wprowadza dramaturgię w tym utworze i umożliwia stworzenie spójnej opowieści scenicznej. Materiał literacki i muzyczny w *Demiurgosie* są ze sobą bardzo ściśle, nierozzerwalnie powiązane. Wszystkie te wzajemne zależności sprawiają, że opera Juliusza Łuciuka, mimo że opiera się w całości na cytatach z prozy Brunona Schulza, jest nową, niezależną opowieścią sceniczną, osadzoną w realiach znanych ze *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.