

Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki

ABSTRACT. Walczak Jakub, *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki* [The libretto as a genre: problems and approaches]. „Przestrzenie Teorii” 22. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 89–100. ISBN 978-83-232-2827-1. ISSN 1644-6763.

This article deals with issues connected with defining the libretto in the light of genre classification and the function that libretti perform as part of musical compositions. Libretti, which are marginalized by both literary theory and musicological research, are considered to be dependent texts even though most libretti are compositionally complete and can be analyzed by using the concepts of literary theory. At the same time, although the libretto is not an independent genre, it has its own subgenres which are identified based on the subject matter, function and structural properties (e.g. tragedy, comedy and farce).

Libretto operowe uznawane jest, często nie bez przyczyny, za (u)twór *minorum gentium*; rzadko jednak staje się przedmiotem naukowej analizy. Leon Schiller pisał nawet, że już „w samej nazwie, oznaczającej utwór dramatyczny, który przy pomocy muzyki i śpiewu oraz wszystkich środków, jakimi sztuka teatralna rozporządza, służy do wykonania widowiska operowego – tkwi sens pejoratywny”¹. Niemniej, w takim samym stopniu należy mu się refleksja i uwaga badacza, jak ta, której udzielono choćby literaturze popularnej, znajdującej się na drugim biegunie twórczej aktywności. Problem wyboru tekstu literackiego jako inspiracji dla libretta operowego i gotowy już tekst libretta mało jest eksploatowany zarówno przez muzykologię, jak i literaturoznawstwo, mimo że jest to obszar, w którym obydwie dyscypliny znajdują wspólny punkt wyjścia do rozważań na temat relacji pomiędzy literaturą a muzyką, co stanowi nadal fundamentalny i aktualny problem badawczy. Wydaje się jednak, że to nauka o literaturze bardziej niż muzykologia angażuje się w badania nad librettem, co skądinąd zrozumiałe choćby ze względu na obecność pierwiastka słowno-literackiego w operze.

¹ L. Schiller, *O treść oper ludowych*, „Muzyka” 1951, nr 9, s. 13 (spacjowanie moje – J.W.).

Oceny wystawiane tekstom librett, przeważnie negatywne, niekoniecznie oparte są na jasnych kryteriach, często także z pominięciem okoliczności powstania całej kompozycji (tekst i muzyka) oraz wymogów i stopnia rozwoju dramaturgii w epoce, do której przynależą. Pobrzmiwająca w recenzjach i opracowaniach fraza „mimo pewnych niedostatków libretta” nieodłącznie towarzyszy opiniom krytyków, a także badaczy zajmujących się teatrem operowym. Wydaje się, że wynika to z niedookreślenia statusu libretta w systemie genologicznym oraz w samym sposobie rozpatrywania tych tekstów i umiejscawiania ich w kontekście historycznym. A przedmiot badań, co warte jest podkreślenia, jest niezmiernie rozległy, uwzględniający historycznie domknięty korpus utworów, chronologię i rozwój gatunków teatralno-słowno-muzycznych, pomijając nawet załączkowe i pokrewne formy opery, takie jak renesansowe komedie madygałowe, dramaty pastoralne i liturgiczne, muzyczne intermedia.

Kilka jest więc kontekstów i kierunków, w których można prowadzić rozważania nad librettem. Pierwszy może dotyczyć kwestii genologicznych i prób umiejscowienia libretta w systemie gatunków literackich. Wiąże się z tym jednak zasadnicze pytanie o możliwość takiej klasyfikacji ze względu na właściwości i przeznaczenie tekstu libretta, które właściwie zazwyczaj samodzielny utwór nie jest. Z kolei w nauce o muzyce analizie libretta towarzyszyć może ogólniejsza refleksja na temat rozwoju opery w czasie, przemian strukturalnych i formalnych, ale także samej estetycznej idei muzycznej danej epoki. Zupełnie inne były przecież nie tylko treść i forma libretta, ale i samo koncepcyjne podejście do tekstu w operze Georga F. Händla i Wolfganga A. Mozarta, odmienną koncepcję zastosował Richard Wagner, który przewartościowując status libretta w muzyce scenicznej, znajduje dlań nową pozycję i znaczenie w swojej koncepcji dramatu muzycznego². Także wiek XX przyniósł pojęcie *oper literackiej*, w której współzależność muzyki i literatury wydaje się być zagadnieniem kluczowym. Teatrologia zaś w badaniach nad librettem może szukać odpowiedzi na pytanie o sposoby adaptacji tekstów literackich na potrzeby opery, a co za tym idzie – wskazać ich potencjał dramatyczny i struktury dramaturgiczne wewnątrz kompozycji operowych. Jeszcze jednym wątkiem w badaniach nad librettem są związki słowno-muzyczne, których znaczenie silnie akcentuje się w gatunkach wokaln-

² Na temat miejsca libretta w koncepcji Richarda Wagnera zob. m.in.: K. Kozłowski, *O librecie, przemianach w jego rozumieniu i jedności dramatu muzycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka V (XXV), Poznań 1998, s. 301–324; S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 149–242. Zob. także: K.D. Link, *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos: Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920*, Bonn 1975.

-instrumentalnych, nie tylko w operze, ale przede wszystkim w pieśni³. Analizie poddany może być tutaj bezpośredni wpływ materii słownej na muzyczną, a także muzyki na tekst. Słowo oddziałuje bowiem na różne elementy dzieła muzycznego: przede wszystkim na melodię, rytm, harmonię – i w sposób szczególny je determinuje – niejako „wywołuje mowę muzyki”⁴. Można tu mówić o dwóch potencjalnych siłach słowa: siłą oddziałującą na obraz muzyczny (trudny w opisie) i siłą oddziałującą na formę, która poddaje się już analizie teoretycznej⁵. Tekst użyty w librecie z założenia ma element śpiewności⁶, a kompozytorzy nierzadko starali się wyeksponować owe muzyczne walory słowa w zetknięciu z materiałą dźwiękową.

Nie należy badać libretta odseparowanego od kontekstu historycznego i estetycznego, a także w oderwaniu od kompozycji muzycznej, której jest przypisane, tak jak nie poddaje się raczej analizie samych scenariuszy filmowych czy choćby szkiców do późniejszych dzieł literackich. Ze względu zatem na złożony sposób rozpatrywania operowego libretta wymienione dyscypliny (literaturoznawstwo, muzykologia, teatrologia) win-

³ Violetta Kostka w pracy zatytułowanej *Pieśń solowa przez pryzmat związków muzyki ze słowem*, zaznaczając interdyscyplinarny charakter badań w tym obszarze, wymienia sześć płaszczyzn, na których analizować można związków słowno-muzyczne: „Trzy z nich – dźwiękowość, semantyka i składnia – dotyczą związków muzyki z tekstem słownym rozpatrywanym w kategoriach lingwistyki. Pozostałe płaszczyzny – prozodia, forma i ekspresja – porządkują relacje muzyki z tekstem słownym jako przedmiotem badań poetyki”. Zob. więcej: V. Kostka, *Pieśń solowa przez pryzmat związków muzyki ze słowem*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku” 1991, z. XXIX–XXX, s. 131–151.

O zagadnieniach związanych z relacją tekstu poetyckiego i muzyki w utworach wokalnych zob. m.in.: B. Pocij, *Istota pieśni*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. I. Paderewskiego w Poznaniu” 1982, z. II; M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986; M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003; J. Walczak, *Specyfika tłumaczeń tekstów pieśni w kontekście związków słowno-muzycznych*, „Slavica Wratislaviensia” 2009, CXLVIII.

⁴ B. Pocij, *Mahler*, Kraków 1992, s. 128.

⁵ Chodzi o wyrazową i formalną zależność pomiędzy tekstem a muzyką. Z jednej strony o właściwościach utworu muzycznego decydują walory wyrazowe tekstu, z drugiej zaś kompozytor kieruje się także konstrukcją tego tekstu i uwydatnia ją za pomocą środków muzycznych (por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3: *Pieśń*, Kraków 1974, s. 27).

⁶ Warto w tym miejscu przytoczyć opinię Tadeusza Różewicza, który w artykule *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* stwierdza, że „rozwód współczesnej poezji lirycznej z muzyką jest faktem dokonany”. Poeta utrzymuje, mając na względzie przede wszystkim swoją własną twórczość, że współczesne wiersze zostały odarte z elementu muzyczności, na rzecz obrazu poetyckiego, a ściślej: metafor-obrazów (zob. T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, [w:] *O literaturze polskiej. Materiały*. Cz. III. *Programy i polemiki literackie*, wybór i opracowanie H. Zaworska, Warszawa 1982, s. 174–176).

ny połączyć się w metodologicznym trudzie badań nad tym rodzajem tekstu, który jest przecież „narzędziem transferu i obiegu tematów, idei, wątków, estetyk etc. wspólnych kulturze europejskiej kilku stuleci – fakt ten otwiera potrzebę umieszczenia libretta i jego opisu w polu historii idei, antropologii, tematologii, teorii przekładu i innych dziedzin”⁷. Wszystkie wymienione powyżej cele badawcze zdają się postulować studia librettologiczne. Literaturoznawstwo „odkryło” libretto, jak zresztą i zagadnienia dramaturgii operowej, stosunkowo niedawno, wraz z rozwojem studiów komparatystycznych i interdyscyplinarnych oraz ukonstytuowaniem się nowej gałęzi, nazywanej przez jej twórców librettystyką (niem. *Librettistik*) lub librettologią, w obszarze zainteresowań których znajdują się właściwości strukturalne libretta jako gatunku intermedialnego, ale także w szerokim ujęciu historia teatru operowego na tle historii kultury w ogóle⁸.

⁷ A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, *Uwagi wstępne*, [w:] *Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny...*. *Studia i szkice o librecie*, pod red. E. Nowickiej i A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2013, s. 9.

⁸ Studia librettologiczne nie mają szerokiej reprezentacji na gruncie polskim. Programowe w tej dziedzinie prace należały do badaczy amerykańskich i niemieckich. Jednym z pierwszych, który zwrócił uwagę na libretto jako integralną i ważną część kompozycji operowej, był amerykański muzykolog Patrick J. Smith (*The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*, New York 1970). Problem rodzajowo-gatunkowej klasyfikacji libretta rozważał niemiecki badacz Klaus G. Just (*Das Opernlibretto als literarisches Problem*, [w:] tegoż, *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern 1976); na gruncie niemieckim cennym wkładem w studia nad librettem był zbiór *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hrsg. von A. Gier (Heidelberg 1986). Efektem pogłębionych badań jest praca Alberta Giera, który określa libretto gatunkiem *musikoliterackim* (*Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998). Na gruncie ukraińskim badania nad librettem prowadzi charkowski muzykolog Grigorij Ganzburg, który nadaje pojęciu libretta szerokie znaczenie, uznając za libretto każdy tekst wchodzący w interakcję z muzyką, nie tylko w operze, operetce czy balecie, ale także w pieśni, utworze chóralnym, melorecytacji itd. (G. Ganzburg, *O librettologii*, „Sovetskaja Muzyka” 1990, nr 2; *O perspektivach librettologii*, [w:] *Muzikalnyj teatr XX veka: Sobytyja, problemy, itogi, perspektivy*, red. A. Bajeva, E. Kurilenko, Moskwa 2004). Naukowe szlaki przecierają także takie polskie opracowania jak: L. Czaplński, *W kręgu operowych mitów*, Kraków 2003; I. Puchalska, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004; A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005; *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, pod red. R. Goliańska, P. Urbańskiego, Toruń 2010; L. Puchalski, *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Wrocław 2011.

Znaczący wkład w rozwój polskiej librettologii ma poznańskie Uniwersyteckie Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym (UAM), które realizuje program badawczy *Libretto operowe w kulturze polskiej i jego status w badaniach humanistycznych*. Owocem badań są

„Problematyczność” libretta, z jego złożonością i wielością kontekstów, wydaje się być właściwością, z którą stykali się sami libreciści, kompozytorzy, operowi reżyserzy, dyrygenci, wykonawcy, krytycy i badacze (muzykolodzy, literaturoznawcy, teatrologi). Tymczasem muzykologiczne i literaturoznawcze definicje libretta kończą się na stwierdzeniu, że jest to tekst słowny, wykorzystany w gatunku słowno-muzycznym, względnie – scenariusz baletu. Nie doczekało się libretto w nauce polskiej pogłębionej refleksji teoretycznej⁹; w swoim sztandarowym opracowaniu rozważania na temat teorii libretta pominął także Józef Chomiński (z K. Wilkowską-Chomińską, *Formy muzyczne*, t. 1–5, Kraków 1974–1987). Nie da się jednak zaprzeczyć stwierdzeniu, że fenomen i żywotność szeregu oper zależała – rzecz jasna obok muzyki – właśnie od libretta i ono zawsze stanowiło punkt wyjścia do działalności kompozytorskiej w dziedzinie muzyki scenicznej. Żadna przecież opera nie została napisana, zanim nie powstał „przysługujący” jej tekst. Często działo się, rzecz jasna, tak, że tekst słowny powstawał równocześnie do muzyki, by wspomnieć choćby współpracę braci Piotra i Modesta Czajkowskich przy pisaniu *Damy pikowej* (op. 68, 1890). Warto też podkreślić, że w epoce Mozarta na afiszu zapowiadającym premierę, na pierwszym miejscu, pisany „z wielkiej litery” znajdował się bardzo często autor sztuki lub librecista, dzierżąc palmę pierwszeństwa przed kompozytorem, którego nierzadko pomijano. Na prapremierowym afiszu wystawionego z powodzeniem *Czarodziejskiego fletu* Mozarta (*Die Zauberflöte*, KV 620, 1791) czytamy: „Zum Erstenmale: Die Zauberflöte. Eine große Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder” („Po raz pierwszy: Czarodziejski flet. Wielka opera Emanuela Schikanedera w 2 aktach”). Dopiero pod wykonawcami wszystkich ról wspomina się, że autorem muzyki jest kapelmistrz – Herr Mozart. Jak odwróciły się relacje pomiędzy znaczeniem librecisty i kompozytora w XIX wieku, a zarazem podejście do warstwy literacko-muzycznej, niech świadczą słowa Sørensa Kierkegaarda, który utyskiwał w swoich rozważaniach o *Czarodziejskim flecie*: „Słowa libretta, które zawdzięczamy albo Schikanederowi, albo autorom przekładów, są na ogół

publikacje badawczy związane z ośrodkiem, zob. m.in. E. Nowicka, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012; A. Borkowska-Rychlewska, *Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Poznań 2013. Zob. także zbiór: „Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny...” *Studia i szkice o librecie*, dz. cyt.

⁹ Wyjątek może stanowić praca Z. Lissy (*Zagadnienie libretta operowego i opery na tle doświadczeń radzieckich*, „Muzyka” 1951, nr 9, s. 3–13), a także K. Kozłowskiego (*O librecie, przemianach w jego rozumieniu i jedności dramatu muzycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1998, Seria Literacka V (XXV), s. 301–324).

tak głupie i niedorzeczne, że jest prawie niepojęte, jak się udało Mozartowi stworzyć do nich to, co stworzył¹⁰.

W moim przekonaniu w sztuce pisania librett oraz w samym doborze tekstów adaptowanych znajdują odzwierciedlenie estetyczne poglądy i upodobania epoki, w której dane libretto powstało. Teksty nawiązują do rozwoju dramatu w danym okresie, „ponieważ i opera, i dramat muzyczny wykazują wpływ dramatu mówionego; w związku z tym wśród głównych librecistów można przeprowadzić podział odpowiadający dziejom dramatu”¹¹. Nierzadko też libretto ma dużą wartość literacką, żeby wymienić chociażby jeden przykład z historii polskiej literatury operowej, jakim jest tekst Jarosława Iwaszkiewicza do *Króla Rogera* (1924) Karola Szymanowskiego¹². Libretta biorą więc udział w artystycznym dyskursie swoich czasów, a także są „dowodem w sprawie” w rozważaniach na temat recepcji literatury pięknej i jej odniesień w innych formach sztuki. Nie bez znaczenie pozostaje także fakt, że niektóre utwory literackie bądź motywy lub mity doczekały się wielokrotnej adaptacji operowej, by wspomnieć choćby kilka operowych interpretacji opowieści o Don Juanie. Libretta ulegały także niekiedy zmianom w obrębie jednego i tego samego tytułu – kompozytorzy przekształcali tekst w kolejnych wariantach opery, np. różne wersje *Makbeta* G. Verdiego czy różne wersje językowe *Don Carlosa* tegoż¹³. Warto w tym miejscu przywołać założenia poznańskiej badaczki Elżbiety Nowickiej, która stwierdza:

libretto otwiera niezwykle ciekawe obszary, ważne i dla samej kultury artystycznej, i dla ewokowanej za jej sprawą kultury duchowej. Znajdujemy wśród nich [librett] formy dramatyczne, których dynamika, przyrost ilościowy oraz ewolucja lokowały się w bliskim sąsiedztwie dynamiki procesów literackich, a także funkcjonowały w rozlicznych odniesieniach wobec ewolucji form muzycznych oraz szeroko rozumianej kultury muzycznej, jak również form i kultury teatralnej¹⁴.

¹⁰ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, [w:] tegoż, *Albo – albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, t. 1, Warszawa 1976, s. 93.

¹¹ *Libretto*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 2001, s. 491.

¹² Będąc wyczulonym na literacką stronę opery, Szymanowski niezwykle przytomnie współpracował z Iwaszkiewiczem; w stosunku do niego miał bardzo wysokie oczekiwania, które miały opóźnić proces powstawania *Króla Rogera* (zob. więcej: J. Iwaszkiewicz, *Szymanowicz z Szymanowskim*, Kraków 1947).

¹³ W niniejszej pracy brak jest miejsca na rozważania na temat wielokrotnych adaptacji jednego utworu literackiego, a także różnych wersji libretta w ramach jednej opery, co stanowi właściwie kolejne zagadnienie i może być przedstawione w odrębnych badaniach.

¹⁴ E. Nowicka, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012, s. 8.

Można powiedzieć, że historia muzyki scenicznej to także po części historia libretta i dyskusji kompozytorów, librecistów oraz teoretyków na temat jego znaczenia dla dramaturgii muzycznego spektaklu. Odbywający się od zarania opery spór dotyczył zawsze rozstrzygnięcia zasadniczej kwestii: pierwszeństwa pierwiastka literackiego nad muzycznym (*prima le parole, poi la musica*) i na odwrót (*prima la musica, poi le parole*). Każda operowa epoka, począwszy od działalności Cameraty florenckiej, na nowo próbowała definiować znaczenie użytego tekstu, jego wartość poetycką i dramaturgiczną wewnątrz dzieła muzycznego; kompozytorzy i współpracujący z nimi ściśle libreciści zdawali sobie mocno sprawę, choć w każdej epoce interpretowali to na swój sposób, z konsekwencji współistnienia warstwy tekstowej i treściowej z pozostałymi elementami składającymi się na całość opery, która od swych początków miała być przecież idealnym urzeczywistnieniem ducha greckiego dramatu; zawsze zaś celem nadrzędnym było dążenie do ich spójności. Świadomość dotycząca wagi libretta wewnątrz opery była zawsze wysoka, a kompozytorzy poszczególnych epok, zwłaszcza pozostający pod wpływem wagneryzmu, zdawali sobie sprawę, że „materia artystyczna, którą kształtowali, stawiała im coraz większe wymagania”¹⁵. Nie oznacza to rzecz jasna, że kompozytorzy poprzednich epok lekceważyli zagadnienia doboru tekstu, o czym świadczy wysoki poziom tekstów wielu librecistów, by wymienić tylko Pietra Metastasia, którego libretto *Adriano in Siria* (1730) wykorzystało w swoich kompozycjach ponad pięćdziesięciu kompozytorów, czy Lorenzo Da Ponte (m.in. Mozartowska trylogia: *Wesele Figara*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*).

Można powiedzieć, że będąc elementem pośredniczącym pomiędzy utworem literackim (w przypadku adaptacji pierwowzoru) i operą, jest libretto wtórnym produktem, a zarazem podmiotem interpretacji – w tym sensie, że bierze na siebie ciężar dokonującej się interpretacji adaptowanego pierwowzoru. Na tym polega jego dwoistość jako (u)tworu. Status genologiczny libretta pozostaje dla literaturoznawstwa jednak nieokreślony: trudno bowiem uznać je za samodzielny gatunek, choć większość z nich stanowi kompozycyjnie zamkniętą całość i ma dodatkowo swoje odmiany oraz poddaje się kategoriom analizy teoretycznoliterackiej. Mamy tu do czynienia z jawnym paradoksem, polegającym na tym, że libretto, nie będące gatunkiem literackim, ma jednak swoje gatunkowe odmiany: zależnie od tematyki, funkcji, właściwości strukturalnych (np. tragedia, komedia, farsa). Jest jednak zawsze libretto tekstem „drugiego stopnia” lub (u)tworem w rodzaju metatekstu, jako wynik przekształceń pierwowzoru lub głos w międzytekstowym dialogu. Nie bez znaczenia

¹⁵ K. Kozłowski, dz. cyt., s. 312.

pozostaje fakt, że w historii teatru operowego przeważają libretta, które powstały na drodze adaptacji utworu literackiego, nad tymi, które pisane były specjalnie na potrzeby danej kompozycji, choć te dane trudno byłoby ubrać w statystykę. W procesie tworzenia opery niezmiernie istotnym wydaje się moment, kiedy kompozytor decyduje się na wybór danej fabuły, a następnie za pomocą środków muzycznych w połączeniu z materiałem słownym, zrealizować musi już własną wizję dotyczącą naczelnego konfliktu, przebiegu dramaturgii i konstrukcji bohaterów. Gotowe libretto operowe, nie zaś projekt otrzymany od librecisty, jest więc zawsze wypadkową zamierzeń autora tekstu i kompozytora. Ten ostatni modyfikuje zgodnie ze swoimi potrzebami pozyskany tekst. Dodatkowo sytuację interpretacyjną komplikuje fakt, że nad całością czuwa także duch pierwowzoru, jeśli mowa jest o adaptacji tekstu. Jednocześnie libretto determinuje całość przebiegu muzycznego: kształt libretta, tj. ilość tekstu przypisanego dla danej sytuacji scenicznej (sceny), warunkuje podział na akty, a także formy muzycznej ekspresji (recytatywy, arie, chóry, ansamble, formy instrumentalne). Dramaturgia spektaklu operowego nie jest jednak tak silnie oparta na słowie, jak w przypadku sztuki teatralnej; *continuum* dramatyczne opery słowo współtworzy bowiem wraz ze środkami muzycznymi. W takim sensie libretto operowe jest – co oczywiste – nieodłącznym i warunkującym elementem opery, i – co istotniejsze – inicjuje rozwój strony muzyczno-emocjonalnej kompozycji.

Ustalenia badaczy zdają się potwierdzać, że teoria libretta nie jest w nauce zagadnieniem zamkniętym. Niemiecki muzykolog i badacz opery Anselm Gerhard stwierdza, że pozostaje kwestią nierozstrzygniętą, czy libretto może być uznawane za gatunek literacki, ponieważ jego tekst jest przeznaczony do realizacji muzycznej i scenicznej, i przez to właśnie podporządkowuje się pozaliterackim strukturom¹⁶. Podobny pogląd wygłosił zresztą już Hugo Riemann, który pisał, że libretta nie można kojarzyć z gatunkiem literackim, ponieważ związane jest ono z jednoznacznym celem, jakim jest praktyczne wykorzystanie jego tekstu. Niemiecki teoretyk muzyki podkreśla jednocześnie, że byłoby niesprawiedliwym dokonywać krytyki librett za pomocą kategorii czysto literackich, ponieważ ich wartość można ocenić dopiero w konfrontacji z muzyką¹⁷. Z kolei Kurt Honolka uznaje za oczywistą przynależność libretta do literatury¹⁸. Zofia Lissa, definiując libretto, stwierdza, że nie jest ono jedynie przykrojonym

¹⁶ Zob. A. Gerhard, *Libretto*, [w:] *Literatur Lexikon*, hrsg. von W. Killy, Band 14: *Be-griffe, Realien, Methoden*, München 1993, s. 12.

¹⁷ Zob. więcej: *Libretto*, [w:] *Riemann Musik Lexikon: Sachteil*, Mainz–London–New York–Paris 1967, s. 519–520.

¹⁸ K. Honolka, *Kulturgeschichte des Librettos. Oper – Dichter – Operndichter*, Wilhelmshaven 1979, s. 11.

odpowiednio do muzyki dramatem scenicznym ani też dramatem „sprymitywizowanym”, ale specyficznym gatunkiem twórczości dramatycznej, który ma swoje własne normy i prawa. „Ich naruszenie – pisze polska muzykolog – narusza artystyczny sens libretta operowego i odbija się na konstrukcji opery jako całości”¹⁹. Warto w tym miejscu pokrótce zrelacjonować ustalenia badaczki, która w swoich rozważaniach podaje niejako receptę na dobre libretto. Powinno być ono przede wszystkim rozumiane jako tekst artystyczny „sam dla siebie”, a nie „materiał użytkowy”, pozbawiony wartości; nie może ono w tym względzie odbiegać od muzyki. W operze bowiem każda sytuacja sceniczna rozgrywa się i realizuje jednocześnie na dwóch płaszczyznach: w słowie i akcji z jednej strony, a w muzyce – z drugiej. Lissa podkreśla fakt, że w ramach opery tekst libretta spełnia różne funkcje, jest w swym charakterze odpowiednio zróżnicowany, zależnie od tego, jaki rodzaj środków muzycznych się z nim łączy. Chodzi także o dobór fragmentów tekstu do poszczególnych numerów, czyli arii, chórów, ansambli i recytatywów. Mówiąc o normach i wytycznych, jakie wytworzyły się w historii muzyki scenicznej, Lissa stwierdza także, że są one płynnie zmienne, tak jak zmienna jest forma operowa, której „rozwój polega właśnie na łamaniu starych norm i zastępowaniu ich nowymi, w imię nowych treści”²⁰.

Warto pochylić się także pokrótce nad złożonym procesem adaptacji artystycznych tekstów literackich na potrzeby teatru operowego. Wiele jest przykładów librett będących dowodem na to, że nie musi on pomniejszać wartości literackiej pierwowzoru. Libretto stanowi raczej głos w dyskusji na temat recepcji i percepcji dzieła literackiego, jest świadectwem aktualizacji i często reinterpretacji tematyki podejmowanej w pierwowzorze. Adaptacje utworów literackich nie znajdują się w zasięgu historii literatury. Historia muzyki także nie poświęca uwagi literackim źródłom dla operowych librett, często ograniczając się jedynie do wymienienia tytułu pierwowzoru. Literaturoznawstwo i nauka o muzyce mogą więc wspólnie zetknąć się na pograniczu swych dotychczasowych obszarów badawczych, ukazując specyfikę „współpracy” pisarza, librecisty i kompozytora.

Analizując adaptację tekstu literackiego, który posłużył za kanwę libretta, należy liczyć się z tym, że wymagał on poczynienia działań, które gruntownie i zasadniczo zmieniły tekst wyjściowy, gdyż musiał się on zmierzyć z nową materią i innymi środkami wyrazu. Wszystkie te działania miały bezpośredni związek z odczytaniem, rozumieniem i przetwo-

¹⁹ Z. Lissa, *Zagadnienie libretta operowego i opery na tle doświadczeń radzieckich*, „Muzyka” 1951, nr 9, s. 7.

²⁰ Tamże, s. 8.

rzeniem literackiego pierwowzoru przez kompozytora. Trzeba uwzględnić fakt, iż relacje elementów tekstowych, dramatycznych i muzycznych w operze determinują weryfikację i przekształcenie właściwości rodzajowych i gatunkowych literackiego pierwowzoru. Mówiąc bowiem o relacjach literacko-muzycznych w dziele syntetycznym, jakim jest opera, nie można zapomnieć, że analizowany tu szczegółowo proces zbliżenia dwóch rodzajów sztuki (literatura i muzyka) jest ściśle uzależniony od ich specyfiki gatunkowej.

Trzeba powiedzieć, że „dramaturgizacja” czy też „teatralizacja”, która wydaje się być zasadniczym celem adaptacji operowej, realizuje się na dwóch silnie powiązanych płaszczyznach: tekstualnej i muzycznej; przy czym ta pierwsza ma zdecydowany, determinujący wpływ na drugą. Niewspółmierność jednak tych dwóch płaszczyzn warunkuje autonomiczność zarówno libretta, jak i strony muzycznej danej opery. Akcja utworu dramatycznego, za jaki uznać można również operę, różni się zasadniczo od akcji epickiej, ponieważ w dramacie zachowania postaci nie są przedmiotem opisu lub analizy, lecz „motywami zdarzeniowymi, odznaczającymi się bezwzględną celowością”²¹. Wybrane więc przez librecistę i zilustrowane muzycznie przez kompozytora zdarzenia powinny być w operze konfliktotwórcze, gdyż decydują o przebiegu akcji, jej zawiązaniu i rozwiązaniu. Warto powołać się w tym miejscu na konkretny przykład: dokonując adaptacji Puszkiniowskiej *Damy pikowej*, bracia Czajkowscy musieli dokonać transpozycji rodzajowej; struktura noweli musiała zostać przekształcona w strukturę dramatu. W procesie wzajemnego oddziaływania na siebie różnych form sztuki, jaki zaobserwować można w ramach opery, tekst noweli został przetransponowany do libretta, a więc tekstu zbliżonego w swojej strukturze do dramatu. Takie naruszenie systemu powoduje stworzenie jakby tekstu przeciwstawnego, z jednoczesną wyraźną zmianą funkcji tekstu wyjściowego. Zadaniem naczelnym było stworzenie szeregu wypowiedzi bohaterów na podstawie tekstu pochodzącego od narratora noweli, libretto musiało bowiem opierać się na przejściu od struktury monologicznej – narracyjnej, charakterystycznej dla liryki i epiki, do struktury dialogowej, monolog jest bowiem jednostronnym sposobem przekazania wydarzeń: narracyjnym poinformowaniem o zdarzeniach obiektywnych, zewnętrznych (epika) lub subiektywnych (liryka). Czajkowski potrzebował dialogu jako werbalnego sposobu komunikacji, dzięki któremu mogło dojść do słownego „pojedyńku” charakterów.

²¹ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 371–372.

Trzeba też zwrócić uwagę na jeszcze jedną ścisłą, wielopoziomową zależność pomiędzy dziełem operowym, librettem i ich realizacją sceniczną. Zaznaczyć tu trzeba wagę konkretnego wystawienia i kontekstu z nim związanego. Realizacja sceniczna opery wiąże się bowiem, podobnie jak w przypadku tekstu dramatu, z faktem interpretacji, czyli w tym przypadku także z aktem artystycznej kreacji. Przywilej ten należy do reżysera i zespołu realizującego dany spektakl. Jak pokazuje praktyka teatralna, libretta oper nie należą do dzieł zamkniętych. Widz operowy został już przyzwyczajony, że świat przedstawiony opery może ulec przemianie bez utraty ogólnego przesłania danej kompozycji. By nie mnożyć przykładów, wystarczy przywołać sceniczne realizacje Petera Sellarsa, który prznosił akcję oper Mozarta do rzeczywistości wieku XX, osadzając „swoich” bohaterów w realiach współczesnego świata: np. akcja *Don Giovanniego* odbywa się na ulicach nowojorskiego Harlemu. Sytuacja interpretacyjna komplikuje się tu jeszcze bardziej, gdyż reżyser obsadził w roli Don Giovanniego i Leporella (pan i sługa) czarnoskórych śpiewaków, którzy na dodatek są braćmi bliźniakami. Sellars²², podobnie jak wielu innych reżyserów operowych, libretto poddaje interpretacji, zmieniając przestrzenno-czasową wizję zawartą w samym dziele w jej konkretnym urzeczywistnieniu scenicznym. Dokonując takiej operacji, uzyskuje dodatkowe treści, porusza kolejne tematy bądź też reinterpretuje tezy stawiane przez kompozytora i librecistę w dziele wyjściowym. Jeszcze innym zagadnieniem związanym z procesem realizacji scenicznej jest ingerencja lub zmiana następująca bezpośrednio w tekście libretta – przykładów takiej działalności w historii muzyki, jak i historii teatru operowego można mnożyć wiele. Mozart, w zależności od tego, jakim zespołem wykonawców dysponował, pisał tak zwane arie alternatywne – opierały się one na innym tekście, a co ważniejsze, miały też tę właściwość, że mogły wpłynąć na postrzeganie danej postaci bądź nawet na rozumienie podejmowanego w operze problemu czy tematu.

Kulturowa ranga libretta, w przeciwieństwie do zainteresowania badaczy, jest ogromna, zważywszy, że od czasów jego „wynalezienia” około roku 1600 mogło zostać napisanych blisko trzydzieści tysięcy²³ „operowych książeczek” (wł. *libretto* – książeczka). Zasugerowane powyżej zagadnienia świadczą o tym, że warto pochylić się nad problemem libretta

²² Zob. więcej np. J. Mianowski, *Da Ponte – Mozart – Sellars*, [w:] tegoż, *Krzywe lustro opery*, Toruń 2011; M. Bogucki, *Teatr operowy Petera Sellarsa. Inscenizacje Händla i Mozarta z lat 80. XX wieku*, Poznań 2012.

²³ Taką liczbę podaje Klaus G. Just. Zob. tegoż, *Das deutsche Opernlibretto*, [w:] *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. von S.P. Scher, Berlin 1984, s. 101.

i poświęcić mu należną uwagę, nie oddzielając jednak wyraźnie jego tekstu od całej kompozycji operowej, ponieważ nie otwiera to perspektyw badawczych. Łącząc bowiem na równych prawach pierwiastek muzyczny, literacki i teatralny, opera dopiero wtedy uzyskuje wyjątkowy status interpretacyjny; nie można pomijać zatem żadnego z wyżej wymienionych elementów, które stanowią o jej charakterze i gatunkowej unikalności.