

Jak Hjelmsleva można zastosować w muzykologii? Analiza substancjalno-formalna dzieła operowego na przykładzie opery *Faustus, the Last Night* (2003-2004) Pascala Dusapina

1. O perspektywie metodologicznej

Warunkiem brzegowym przedkładanej analizy opery jest obecny w programie Koła Praskiego aksjomat homologii, wyrażający zasadność przenoszenia pojęć i metod językoznawstwa na dziedzinę pozajęzykowe. W aksjomacie tym brzmia echa stylu myślenia Immanuela Kanta, który uważał, że rzeczywistość, z jaką człowiek ma do czynienia, jest ukształtowana przez kategorie umysłu. Zastępując kategorie mentalne kategoriami językowymi, strukturaliści prasy wyrazili przekonanie o uformowanym przez język świecie. Zabieg aplikacji elementów z zakresu językoznawstwa (w wypadku proponowanej analizy elementów teorii języka Hjelmsleva) w obszarze analizy muzycznej i dzieła muzycznego jest zatem w świetle aksjomatu homologii w pełni uzasadniony¹.

¹ Źródło aksjomatu homologii leży w poglądach Romana Jakobsona, który, wychodząc ze stanowiska rosyjskich formalistów, zakwestionował w 1929 r. utrwalony we współczesnej lingwistyce obraz fenomenów językowych. Ten ostatni opierał się na tezie o istnieniu prostego związku kauzalnego między zjawiskami psychofizjologicznymi (przyczynami) a zjawiskami

Ramą metodologiczną dla proponowanej analizy jest również estetyka Koła Praskiego i wypracowany przez nią model dzieła sztuki. W ujęciu praskich strukturalistów dzieło sztuki było wysoko zorganizowanym znakiem (tj. mającym wielopoziomą strukturę znaczeniową), ukonstytuowanym przez materialny nośnik i znaczenie. Strukturę dzieła wyznaczały: a) wewnętrzne relacje między elementami; b) związki relacji elementów i dzieła jako całości z systemami norm danej tradycji; c) relacja dzieła do intencji komunikacyjnej twórcy i aktywności odbiorcy oraz d) relacja dzieła do pewnego modelu świata, rzeczywistości (np. przedmiotowej, psychicznej czy duchowej)².

Narzędziem, które w proponowanej analizie pracuje w sposób najbardziej „widoczny”, jest teoria lingwistyczna Hjelmsleva, a ściślej: jej aparat terminologiczny. Wkład Hjelmsleva w językoznawstwo polegał przede wszystkim na rozszerzeniu i modyfikacji strukturalnej teorii języka de Saussure’a. Punktem wyjścia dla utrwalonej na kartach *Prolegomenów do teorii języka*³ refleksji była Saussurowska koncepcja rzeczywistości prelingwistycznej, w której sukcesywnie dokonujące się jednoczesne podziały w amorficznej substancji brzmieniowej i pojęciowej generowały formalną jednostkę językową. Zarzut Hjelmsleva dotyczył porządku czasowego, jaki *implicite* wpisywał się w koncepcję Saussure’a. Nic nie przesądzało o tym, że substancja poprzedza formę języka, tak jak nic nie przesądzało o hierarchicznym porządku substancji i formy. W koncepcji

lingwistycznymi (ich skutkami). Zaproponowana przez Jakobsona alternatywa traktowała system reguł językowych nie jako skutek procesów psycho-neurologicznych, ale jako obraz systemu psycho-neurologicznych reguł. W ekstremalnej wersji swego poglądu na język Jakobson utrzymywał nawet, że reguły języka pozostają w stosunku obrazu do kodu genetycznego. Kluczowe jednak w tym wszystkim jest obecne u Jakobsona przeświadczenie o istniejącej między poziomem językowym a psycho-neurologicznym (genetycznym) izomorficznej relacji. Mówiąc inaczej, poziomy te podzielają wspólną strukturę *resp.* mają analogiczną formę. Ponieważ analogia formy zwana jest technicznie homologią, można twierdzić, że Jakobson już tutaj sformułował ograniczony aksjomat homologii, choć sam termin „homologia”, jak również „izomorfizm” u niego nie występują (obydwa terminy odpowiadają u Jakobsona pojęciu korelacji). Aksjomat homologii ogranicza się u Jakobsona do uznania formalnej analogii pomiędzy strukturalnymi poziomami języka (fonemicznym, syntaktycznym, semantycznym) z jednej oraz analogii formy między strukturami językowymi i psychogenetycznymi (czy po prostu genetycznymi) z drugiej strony. Pojęciowe rozszerzenie aksjomatu homologii nastąpiło w pracach Claude’a Lévi-Straussa: *Smutek tropików* (C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsbergowa, Warszawa 1960) oraz *L’Homme nu* (*Mythologiques*, t. IV, Paris, 1971). Odpowiedniość przedmiotów i form pojęciowych Lévi-Strauss wyjaśnia specyfiką ludzkiego umysłu, należącego do tego samego porządku, co rzeczy przezeń poznawane. Jest to stanowisko zarazem kantowskie, ale i różniące się od kantowskiego oryginału. Po pierwsze, kategorie umysłu, które kształtowały rzeczywistość, z jaką człowiek miał do czynienia, wywodziły się, zdaniem Kanta, nie z doświadczenia, a były dane *a priori* jako warunek jego możliwości. Po drugie, kategorie umysłowe zostały zastąpione u Lévi-Straussa kategoriami językowymi. Ten ostatni wskazywał na ścisły izomorfizm między umysłem, językiem, percepcją z jednej strony, a światem z drugiej. Jest to mocna wersja aksjomatu homologii, którą w technicznym języku logików można by wyrazić następująco: język i świat są nieodróżnialne z dokładnością do struktury. W świetle omówionego powyżej aksjomatu przeniesienie kategorii językowych i zastosowanie narzędzi lingwistyczno-semiotycznych w przypadku sztuki było, zdaniem francuskiego antropologa, w pełni uzasadnione (C. Lévi-Strauss, *L’Homme nu*, *op. cit.*, s. 612).

² J. Sławiński, J. Mukařovský, *Program estetyki strukturalnej*, w: J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, przeł. J. Baluch, Warszawa 1970, s. 18.

³ L. Hjelmslev, *Prolegomena do teorii języka*, w: *Językoznawstwo strukturalne: wybór tekstów*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Warszawa 1979.

Saussure'a forma miała prymarne znaczenie, co wiązało się z jej funkcją porządkującą w stosunku do substancji. Co więcej, jeżeli przywołać często cytowane z *Kursu językoznawstwa ogólnego* twierdzenie o „języku jako czystej formie”, to wyda się oczywistym, że komponent substancjalny został wykluczony z modelu znaku Saussure'a i miał znaczenie w jego teorii jedynie jako substrat w procesie formowania się gotowej jednostki języka. Zaslugą Hjelmsleva było przywrócenie substancji jako równoprawnego względem formy komponentu znaku. W glossematyce relacja substancji i formy miała charakter korelacji: substancja nie istniała bez formy, a forma nie istniała bez substancji⁴. Hjelmslev nie odszedł jednak od Saussure'a na tyle, aby nie odnieść się do modelu znaku zaproponowanego na łamach *Kursu językoznawstwa ogólnego*. W miejsce terminów znaczące (*signifiant/signe*) i znaczone (*signifié/idée*) wprowadził Hjelmslev plan wyrażenia i plan treści. Przywrócenie substancji jako pełnoprawnego obok formy komponentu znaku dało w rezultacie tetradyczny⁵ model znaku, na który składały się wyrażenie i treść w swojej odmianie substancjalnej i formalnej.

Dodatkowym komponentem, jaki Hjelmslev wprowadził, było meritum⁶ – nieuformowana substancja, otrzymująca w wyniku oddziaływania językowej formy postać uformowanej językowej substancji. Meritum treści było zatem amorficzną myślą, rodzajem pojęciowej plazmy, która, uformowana, stawała się przypisaną formie treści substancją treści. Z kolei meritum wyrażenia stanowiła bezkształtna sekwencja dźwięków, fonetyczne *continuum*, które, uformowane, stanowiło substancję wyrażenia przypisaną formie wyrażenia.

⁴ Należy podkreślić, że pomimo przywrócenia substancji jako pełnoprawnego komponentu znaku sama substancja nie stanowi u Hjelmsleva przedmiotu badań językoznawstwa. Oddzielenie płaszczyzny formalnej od substancjalnej w znaku było podyktowane potrzebą oddzielenia elementów ściśle lingwistycznych (podlegających badaniom lingwistyki) i elementów, które takimi nie są. Stanowisko Hjelmsleva, mimo iż modyfikuje koncepcję Saussure'a, jest zatem wyrazem utrzymania strukturalnego „dogmatu językoznawstwa immanentnego”.

⁵ Tetradyczny nie znaczy to samo, co kwadratny. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z relacją czteroelementową, w której występowanie każdego elementu warunkowane jest występowaniem pozostałych trzech; poza relacją elementy nie są tym, czym w niej są, lub w ogóle nie może być o nich mowy. W przypadku drugim opisane warunki nie zachodzą. Komentarz ten autorka czyni, mając na uwadze modele znaku zaproponowane przez Saussure'a i Charlesa Sandersa Peirce'a oraz precyzję terminologiczną, która wyklucza ewentualne nieporozumienia. O ile model znaku Saussure'a można uważać za binarny (o czym świadczą systemowe opozycje rzędu *signifiant* z jednej i *signifié* z drugiej strony, jak również prosty fakt, że pojęcie może zostać „pomyślane” bez wywoływania jego akustycznego obrazu), to model Peirce'a jest modelem nie ternarnym, a triadą, w której znak, interpretant i znaczenie wzajemnie o sobie stanowią.

⁶ Meritum to termin występujący w polskim tłumaczeniu *Prolegomen*. W duńskim oryginalnej pracy Hjelmsleva (*Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, 1943) występuje termin „mening”. Posiadając w swojej konotacji zarówno to, co zmysłowe, jak i to, co rozumowe, termin ten wykazuje w stosunku do obydwu neutralność, o którą zabiegał Hjelmslev. We francuskich wydaniach *OSG mening* tłumaczone jest jako *matière* albo *sens*; obydwa jednak przekłady nie wykazują wspomnianej neutralności duńskiego *mening*. W przekładzie angielskim występuje słowo *purport*, natomiast w polskim meritum.

Jak wspomniano wcześniej, strukturalistyczny aksjomat homologii uprawomocnia wszelki zabieg zastosowania aparatu językoznawczego w obszarze rzeczywistości pozajęzykowej, w tym sztuki. Najprostszy sposób aplikacji pojęć z koncepcji Hjelmsleva w muzyce⁷, polegający w gruncie rzeczy na wyodrębnieniu odpowiednich warstw w dziele muzycznym, natrafia jednak na co najmniej dwa poważne zarzuty. Pierwszy z nich zasadza się na rozbieżności idei tetradycznego modelu Hjelmsleva i tegoż zastosowanego w muzyce. O ile u Hjelmsleva podział na komponenty formalne i substancjalne „etykietował” elementy ściśle językoznawcze i niejęzykoznawcze (tj. te, które są przedmiotem badań językoznawstwa, i te, które takimi nie są), to w wypadku muzyki podział taki nie służyłby analogicznemu celowi, ergo jego wprowadzenie nie miałoby większego sensu. Drugi ze wspomnianych zarzutów uderza w problem samej stratyfikacji dzieła muzycznego. Wydzielenie komponentów substancjalnych i formalnych w planach treści i wyrażenia jest operacją arbitralną i stanowi wielce uproszczoną interpretację dzieła muzycznego. Strukturalistyczny paradygmat spod znaku estetyki Koła Praskiego wyklucza, by to ostatnie było rodzajem „zamrożonego” i statycznego konglomeratu warstw, którego interpretacja jest równoznaczna rozbiorowi na elementy składowe. Aplikacja koncepcji Hjelmsleva w muzyce *per analogiam* byłaby zatem wyrazem sprzeniewierzenia się przyjętej ramie metodologiczno-estetycznej, tj. paradygmatowi praskiego strukturalizmu, w którym dzieło sztuki jest dynamiczną i syntetyczną całością. Poszczególne warstwy dzieła interferują, a jego interpretacja jest funkcją systemu stylistycznych napięć wyznaczonych odniesieniem do przeszłości (zastanej tradycji) i przyszłości (wyznaczników artystycznego nowatorstwa)⁸.

Uchylając się od prostej aplikacji „Hjelmsleva” *per analogiam*, i po dokonaniu w innym miejscu relatywizacji jego pojęcia substancji⁹, analiza substancjalno-formalna wykorzystuje elementy jego koncepcji w celu określenia komponentów dzieła operowego

⁷ Jean Molinié w pobieżny sposób przenosi model Hjelmsleva na grunt muzyki w następujący sposób: substancja treści to idea, sens dzieła; forma treści to jej kompozycja/układ; substancja wyrażenia to dźwięk; forma wyrażenia to styl i partykularne cechy dzieła. Problemem dla Molinié była substancja treści, której werbalizacja była, jego zdaniem, niewystarczającym sposobem, by opisać istotę impregnowanej w dziele treści. Por. G. Molinié, *Musique et style*, w: *Musique et style: Méthodes et concepts*, red. D. Pistone, Paris 1995. s. 9-19. Ciekawa w kontekście zastosowania „Hjelmsleva” w sztuce wydaje się uwaga Miriam Taverniers: M. Taverniers, *Hjelmslev's semiotic model of language: An exegesis*, „Semiotica” 2008, t. 171, s. 367-394, http://www.academia.edu/1200767/Hjelmslevs_semiotic_model_of_language_An_exegesis_Taverniers_2008 (dostęp: 1.12.2013), która wskazuje na możliwość podwójnej interpretacji jego koncepcji. Wyrażenie i treść mogą być z jednej strony rozpatrywane jako składniki znaku (odpowiedniki *signifiant* i *signifié*), a z drugiej – mogą stanowić dwa wymiary semiozy, co dotyczy zarówno języka, jak i w ogóle systemów semiotycznych.

⁸ Podobne zarzuty w stosunku do przeprowadzonej przez Hansa Sørensen'a aplikacji Hjelmsleva w literaturze (H. Sørensen, *Studier i Baudelaires poesi*, Festschrift udgivet af Københavns Universitet, Copenhagen 1955) sformułował Jean Domerc (J. Domerc, *La glossématique et l'esthétique*, „Langue Française” 1969, nr 3, s. 102-105, www.persee.fr/web/revues/home/pre-script/article/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5440 [dostęp: 1.12.2013]).

⁹ E. Krupińska, *Czy Hjelmsleva można zastosować w muzykologii? Substancjalno-formalna analiza dzieła muzycznego – preliminaria*, „Res Facta Nova” 2012, t. 13(22), s. 167-178.

i ich relacji. Bezpośrednim zabiegiem, jaki podejmie się w rzeczonyj analizie, będzie wskazanie funkcjonujących w operze elementów substancjalnych (treściowych) oraz sposobu ich „materialnej” realizacji na poszczególnych płaszczyznach dzieła.

W tym miejscu należy raz jeszcze podkreślić: w niniejszym artykule pojęcie substancji dzieła muzycznego nie ma sensu bezwzględnego, tzn. nie denotuje amorficznej „materii pierwszej”, by przywołać pojęcie Arystotelesa, lecz ma sens relatywny i funkcjonalny. Znaczy to, że element substancjalny, sam już uformowany, jest tym, co w danym układzie substruktur pełni funkcję substancji¹⁰.

Autorka zaznacza, że wskazana tu propozycja analityczna została sformułowana z takiej pozycji metodologicznej, która odrzuca przeświadczenie o znalezieniu uniwersalnych narzędzi badawczych na rzecz wyboru takich, które działają optymalnie w danym dziele i przystają do jego specyfiki. Innymi słowy, autorka opowiada się po stronie umiarkowanego, rozsądnie interpretowanego anarchizmu metodologicznego Paula Feyerabenda. Anarchizm tak widziany nie odrzuca metod naukowych, lecz mit jednej, powszechnie ważnej Metody¹¹.

3. Pascal Dusapin, *Faustus, the Last Night*

Przedmiotem przedkładanej uwadze czytelnika analizy jest opera *Faustus, the Last Night* Pascala Dusapina w reżyserii Petera Mussbacha (Opéra de Lyon, dyr. Jonathan Stockhammer, 2006)¹². Opera wykorzystuje legendę faustowską, ale podejmuje ją w specyficzny sposób. Dzieło prezentuje typ opery konwersacyjnej, gdzie następstwo zdarzeń w świecie fizycznym zostaje wyeliminowane na rzecz gry ideami. Opera jest również rodzajem studium osobowości faustowskiej: człowieka obsesyjnie pragnącego absolutnej wiedzy i gwarantowanej nią totalnej władzy. Jest świadomą swego celu próbą włączenia się artysty-kompozytora w niezwykle charakterystyczny dla intelektualnego klimatu ponowoczesnej Francji dyskurs o relacjach między wiedzą a władzą. Warto w tym miejscu przywołać wzmianki Dusapina o *Faustusie* jako współczesnym polityku-tyranie lub przedsiębiorcy o wysokiej pozycji i władzy. Symptomatyczne wydają się w niniejszym kontekście występujące w partyturze zapiski w formie kalendarium wydarzeń polityczno-społecznych, które miały miejsce w czasie, gdy kompozytor pracował nad operą¹³.

¹⁰ *Nota bene*, tego rodzaju podejście ma swój precedens w teorii Nelsona Goodmana wyłożonej w książce *Ways of Worldmaking* (Indianapolis 1978).

¹¹ P. Feyerabend, *Przeciw metodzie*, przeł. S. Wiertlewski, Wrocław 2001, s. 60.

¹² Prapremiera opery *Faustus, the Last Night* odbyła się 21 stycznia 2006 r. w Deutsche Staatsoper w Berlinie. Kolejne inscenizacje miały miejsce w Lyonie (Opéra national de Lyon, marzec 2006), Paryżu (Théâtre du Châtelet, listopad 2006) oraz Charleston (USA) (Spoleto Festival, 27 maja 2007). Wszystkie sformułowane w przedkładanej analizie spostrzeżenia, wnioski, jak i całość interpretacji odnoszą się ściśle do inscenizacji lyońskiej, która została utrwalona na DVD (P. Dusapin, *Faustus, the Last Night*, Naïve MO 782177, 2006).

¹³ Opera *Faustus, the Last Night* P. Dusapina została wydana dwukrotnie. Pierwsza edycja w postaci faksymilowanego rękopisu wraz z kalendarycznymi zapiskami kompozytora na marginesach została wydana w 2004 r. Drugie wydanie z 2005 r., drukowane już z edytora nut, nie zawiera wspomnianych zapisków odautorskich.



Materiał 0. Zapiski w partyturze: Pascal Dusapin, *Faustus, the Last Night. Opéra en une nuit et onze numéros*, Éditions Salabert 2004 (faksymile manuskryptu).

3.1. Sobowtór

Jednym z najważniejszych motywów opery *Faustus, the Last Night*, obok czasu czy światła, jest motyw sobowtóra, który został wykorzystany w określeniu relacji najważniejszej pary postaci, czyli Faustusa i Mefistofelesa¹⁴. O relacji podmiot-sobowtór świadczy chociażby upodobnienie fizyczne postaci oraz ich sceniczne osobowości i działanie. Można postawić pytanie o to, kto jest kim w operze Dusapina? Czy Faustus jest właściwym podmiotem, a Mefistofeles sobowtórem, czy też dokładnie na odwrót? Wykorzystując kanoniczny dla tropu sobowtóra efekt rozchwiania tożsamości, inscenizator wzmocnił konwersacyjny charakter opery: wszak nieważne jest, kto jest kim jako postać konkretno-zmysłowa, ale jaka jest ucieleśniona w nim idea. Chociaż nie sposób udzielić jednoznacznej odpowiedzi, to, opierając interpretację opery Dusapina na motywie sobowtóra, można w relacji agresywnego i napastliwego Faustusa oraz teoretyzującego i rozmyślającego o czasie Mefistofelesa zauważyć sobowtórce odwrócenie ról i osobowości, jakie zwykła przypisywać obydwu postaciom legenda¹⁵.

¹⁴ Interpretacja relacji Fausta i Mefistofelesa jako relacji podmiotu i sobowtóra nie jest w literaturze muzycznej czymś nowym. Najślynniejszym przykładem niech będzie *Symfonia faustowska* Liszta, w której zamiast tematu Mefistofelesa kompozytor wprowadza groteskowo zdeformowany temat Fausta, sugerując tym samym osobowościowe pokrewieństwo postaci.

¹⁵ Wśród interpretacji legendy o doktorze Fauście i Mefistofelesie jest i ta, która kładzie nacisk na związek osobowości głównych bohaterów, upatrując w postaci Mefistofelesa *alter ego* tytułowego bohatera. Analizując *Fausta* Goethego, György Lukács pisze: „Siła Mefistofelesa ujawnia się tylko wtedy, kiedy jego istota stanowi moment duchowego rozwoju samego Fausta (...). W rezultacie więc legenda została przeniesiona przez Goethego w sferę wewnętrznej walki o utrzymanie i rozwój pierwiastka humanistycznego przeciwko diabelskim, szatańskim możliwo-

Sobowtór jako motyw semiotyczny konotuje m.in. podobieństwo, opozycję oraz dystynkcję rzeczywiste/nierzeczywiste. Wymienione kategorie stanowią substancję treści, która definiowana jako sens lub idea zostaje ukształtowana w formie treści. Ta ostatnia posiada partykularne cechy w konkretnej realizacji, czyli formie wyrażenia, która ze względu na swoją specyfikę może korespondować z innymi obecnymi w kulturze i sztuce formami wyrażenia. Wreszcie, formę wyrażenia można opisać od strony substancjalnej, przypisując jej odpowiednią substancję wyrażenia.

3.2. *Podobieństwo jako substancja treści*

W jaki sposób idea podobieństwa (substancja treści) została uformowana w operze *Dusapina*? Po podniesieniu kurtyny widać oświetloną tarczę zegara, na której znajdują się dwie niemalże takie same postaci. To Faustus i Mefistofeles. Zabieg upodobnienia, osiągnięty przez identyczną charakteryzację i identyczny kostium, wzmocniony jest tutaj zabiegiem typizacji. W operze konwersacyjnej zredukowane do typów postaci traktowane są jak narzędzia czy lepiej: nośniki określonych idei i argumentów. Typizacja postaci polega na pozbawieniu ich indywidualności wyrażającej się w jednostkowych przymiotach w celu stworzenia „przezroczystych tożsamościowo” typów reprezentujących określone postawy. Mówiąc językiem semiotycznym, postaci funkcjonują jawnie jako tokeny, czyli repliki typów¹⁶, a nie „typy”, charakterystyczne i zindywidualizowane.

W wypadku Faustusa, Mefistofelesa, jak również pojawiającego się pod koniec opery *Togoda* zabieg typizacji przekłada się na ich bliźniacze upodobnienie, które pozwala widzieć nie konkretne indywidua – uczonego, diabła i upadłego anioła – a pokrewne osobowościowo typy ścierające się w polemice¹⁷. Idea podobieństwa konotowana przez motyw sobowtóra przyjmuje zatem formę treści, w postaci dwóch aktorów ucharakteryzowanych w ten sam sposób i poddanych zabiegowi typizacji. Forma wyrażenia to konkretny wizerunek Faustusa i Mefistofelesa, który stanowi kostium (uniwersalny strój męski złożony z czarnego garnituru i białej koszuli) oraz charakteryzacja (błada twarz z ostro zaznaczonymi rysami twarzy). Substancją wyrażenia w omówionym przypadku byłby obraz (wizualność) jako nośnik idei podobieństwa.

Przypisana do semiotycznego motywu sobowtóra idea podobieństwa jest wyrażona nie tylko w wizualnej, ale również i dźwiękowej (muzycznej) substancji wyrażenia. Formę treści będzie tym razem stanowić zabieg powtórzenia repliki jednej postaci przez drugą w tym samym bądź zmienionym kontekście. Jedną z form wyrażenia, a zatem sposobu konkretnej realizacji zabiegu repetycji replik, można wskazać w numerze otwierającym operę. Faustus, wystraszony perspektywą wiecznego potępienia, rozpaczliwie krzyczy: „My hart's hardened”, „I cannot”. Mefistofeles bawi się strachem Fausta i złośliwie przedrzeźnia jego słowa. Z kolei fraza „Let me breathe a while”, którą

ściom, które tkwią w samym człowieku”. G. Lukács, *Studia o Fauście*, w: *idem, Od Goethego do Balzaca*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1958, s. 120-122. Podaję za: R. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 140.

¹⁶ Powszechnie dziś stosowany termin „token”, jak i „replika” pochodzi od Peirce'a. Są to terminy zamienne – synonimy.

¹⁷ Zabieg typizacji obejmuje również pozostałe dwie postaci, tj. Anioła i Sly'a, chociaż już nie w takim samym stopniu, jak wspomnianą trójkę bohaterów „demonicznych”.

Sobowtórce podobieństwo jest specyficzne. Nie jest ono oparte jedynie na podobieństwie fizycznym (jak bliźnięta) i nie jest ono oparte jedynie na podobieństwie charakterów czy osobowości (jak podobieństwo np. dziecka do matki czy ojca). Zawierając jednocześnie wymienione dwa momenty podobieństwa, relacja podmiot-sobowtór zawiera i trzeci: moment odmienności. Podmiot rozpoznaje w osobie sobowtóra siebie samego, chociaż identyfikacja zawiera zawsze kluczowy moment odmienności. Widziane w metaforycznej optyce podobieństwo zostaje uformowane treściowo jako podobne choć nie-identyczne sekwencje długo stojących, wybrzmiewających dźwięków. Na płaszczyźnie formy wyrażenia *quasi ostinato* pojawia się dwukrotnie na przestrzeni opery: raz w numerze 7 (wejście Sly'a) i drugi raz w ostatnim, 11 numerze¹⁸. Pierwsze wejście *quasi ostinato* towarzyszy słowom Sly'a zaczerpniętym z szekspirowskiej *Burzy*: „Where should this music be? In the air or on the earth?”. Skrzypce I i II wraz z fletem piccolo realizują unisono podobne repetowane sekwencje dźwięków z charakterystycznym motywem cis-d (cis³ d⁴ cis³ h³ – cis³ d⁴ h³ – cis³ d⁴ cis³ h³ – cis³ d³ b³ as³ h³ – cis³ d⁴ h³ – cis³ d⁴). Wysokiemu rejestrowi skrzypiec i piccolo przeciwstawiony zostaje skrajny rejestr dolny realizowany przez kontrabas dublowany w dolnej oktawie przez klarnet basowy. I tu występuje cyrkulacja motywu tym razem opartego na dźwiękach H-d-cis. W numerze zamykającym operę, gdy padają deklamacyjnie słowa „There is nothing” (Togod), *quasi ostinato* powraca w zbliżonej melodycznie postaci, ale w stopniowo redukowanej obsadzie aż do przeciwstawionych znów rejestrowo skrzypiec I i kontrabasu.

Do pozostałych dźwiękowo zrealizowanych uformowań idei podobieństwa należą ponadto podobieństwo skali i kształtowania partii wokalnych Faustusa i Mefistofelesa oraz homogeniczna instrumentacja, której kryterium jednorodności wyznacza barwa lub rejestr.

3.3. Opozycja jako substancja treści

Relacja Faustusa i Mefistofelesa ma charakter psychicznej więzi, ale i osobowościowej opozycji, która generuje na przestrzeni opery ciąg wydarzeń scenicznych. Rozwój wydarzeń oparty jest na dialektyce napięć w relacjach postaci (Faustusa do Mefistofelesa, ale również Faustusa do pozostałych bohaterów) i nagłych rozładowań prowadzących do emocjonalnych kryzysów głównego bohatera, który wyznaczają charakterystyczne ataki amnezji. Opozycja podmiotu i sobowtóra, przekładająca się na opozycję Faustusa i Mefistofelesa bądź Mefistofelesa i Faustusa, manifestuje się w formie dominacji jednego nad drugim (forma treści) oddanej w substancji zarazem wizualnej i muzycznej (substancja wyrażenia). Dominacja Faustusa i dominacja Mefistofelesa ma charakter lustrzany. Pewny siebie Mefistofeles pod wpływem natarcywych pytań, domysłów i obłędu Faustusa zaczyna powoli wycofywać się, by w ostatnich momentach opery rzec swemu kompanowi: „I'm not here (...) Absent. Forever”. Faustus z kolei, dręczony wizją potępienia pod okiem sarkastycznego Mefistofelesa w pierwszej scenie, stopniowo zaczyna bawić się

¹⁸ Rozszerzając interpretację, można pokusić się o stwierdzenie, że konotowana przez motyw sobowtóra idea podobieństwa może we wspomnianym *quasi ostinato* współwystępować z ideą wieczności. Wieczność zakłada jeżeli nie trwałość, monotonię, to właśnie podobieństwo identyfikowane w oparciu o jakieś kryterium tożsamości dla podobnych, choć nie identycznych, struktur.

bogobojnym diabłem, aż w końcu zupełnie nad nim panuje, zarówno fizycznie, jak i psychicznie. Opozycja jest najbardziej czytelna w formie wyrażenia odpowiadającej kulminacji, którą kompozytor zbudował w numerze 5. Faustus ponawia pytanie o twórcę świata (klarnety, klarnet basowy i fagoty w niskich rejestrach; stojące współbrzmienia smyczków z podkreśloną partią kontrabasów; dynamika *pianissimo* i *piano*), lecz Mefistofeles, tak jak wcześniej (numer 2) dyplomatycznie odpowiada frazą z *Kopisty Bartleby'ego* Hermana Melville'a: „I would prefer not to” (na tle subtelnego tremolo perkusji oraz wybrzmiewających współbrzmień smyczków i fagotu). Faustus ponawia pytanie: „Sweet Mephistopheles tell me” (replika dublowana przez kontrabas i wiolonczelę). Wraz z rosnącą dominacją Faustusa następują gwałtowne zmiany/wahania metrum i tempa. Na tle długo stojących współbrzmień smyczków nakładane są punktowo *sforzata* w perkusji i instrumentach dętych blaszanych głównie na mocnych częściach taktów. Wzrasta znaczenie perkusji (kotły i bongosy) oraz instrumentów dętych blaszanych (klastery). Gdy Mefistofeles stwierdza „It is too late”, następuje zmiana faktury: klarnet basowy z fagotami, kontrabasami i wiolonczelami punktowo repetują dźwięk *ais* w *unisono* na tle współbrzmień skrzypiec i altówek. Faustus homorytmicznie z wiolonczelami, klarnetem basowym i fagotami powtarza kilka razy i akcentuje słowo „God”. Stopniowo wzrasta wolumen brzmienia i tempo aż do rozpaczliwego „Poor Devil!” Faustusa, które przynosi rozładowanie. Istotną w opisanej wyżej scenie jest choreografia, która obrazuje przewagę Faustusa (dynamiczny; jego ruchy są gwałtowne) i uległość Mefistofelesa (wycofany, skulony i wystraszony sytuacją).

Materiał 3. Kulminacja – „Tell me”, Pascal Dusapin, *Faustus, the Last Night*. *Opéra en une nuit et onze numéros*, Éditions Salabert 2005.

W postaci uformowanej (forma wyrażenia) ideę opozycji „ilustruje” kilka sposobów traktowania substancji dźwiękowej. Wśród zastosowanych w operze technik instrumentacyjnych można wskazać następujące:

- kontrast rejestrów (np. wejście Sly’ a – nr 7): zestawienie wysokiego rejestru piccolo i skrzypiec *unisono* z niskim rejestrem klarnetu basowego i kontrabasu *unisono*,
- kontrast płaszczyzn brzmieniowych, np.: „This life is a fiction and made by contradictions” (Mefistofeles): zazębiające się klastery smyczków, dętych blaszanych i drewnianych (nr 1),
- kontrast faktur, np.: „The storm is a’comin” (Sly): homorytmiczne, akcentowane uderzenia w perkusji (kotły), instrumentach smyczkowych (altówki, wiolonczele i kontrabasy) i blaszanych w opozycji do miękko prowadzonych bardzo wysokich rejestrów skrzypiec (cis⁴/d⁴) (nr 8).

W *Faustus, the Last Night* opozycja budowana jest również poprzez napięcia. Charakterystyczne dla całej opery są nagłe zmiany tempa i metrum, eksponowane w przygotowaniu punktów kulminacyjnych opery. W numerze 5 kompozytor buduje napięcie między docieklwym Faustusem a bojaźliwym Mefistofelesem przez zmiany metrum stosowane co jeden lub dwa takty (4/4 – 3/4 – 7/8 – 5/4 – 4/4+1/8 – 3/4 – 7/8 – 4/4).

W najmocniejszej wyrazowo kulminacji, mającej miejsce w numerze 9, gdy Faustus doznaje ataku furii, amnezji i lęku spowodowanego utratą własnej tożsamości („Am I dead? Am I Faustus?”) Dusapin posłużył się dynamiką w sposób ekstremalny. Wolumen brzmienia rozciąga się od *pp* do *ffff*, a zmiany dynamiczne zachodzą z każdym dźwiękiem. Opozycja budowana przez napięcie zyskuje na wyrazie dzięki zmianom artykulacji, do której środków należą m.in. tremolo, tryle, flazolety czy gra z tłumikiem. Na przestrzeni całej opery występują *sforzata* i akcentowania.

Opozycja będąca substancją treści oddana jest w operze nie tylko za pomocą dźwięku, ale również obrazu jako substancji wyrażenia. Charakterystyczne kontrastowe oświetlenie scenografii (jasna tarcza w mroku) jest formą treści, dookreśloną przez formę wyrażenia. Tą ostatnią stanowi domniemane odniesienie do stylistyki czarno-białego niemieckiego kina doby ekspresjonizmu, by wskazać choćby *Fausta* (1926) Friedricha Murnaua czy *Metropolis* (1927) Fritza Langa.

3.4. Rzeczywiste/nierzeczywiste jako substancja treści

Rzeczywiste/nierzeczywiste jako ostatnia już konotacja motywu sobowtóra zostaje zrealizowana głównie w wizualnej substancji wyrażenia. Formą treści rozpatrywanej dystynkcji jest zastosowany efekt zwierciadła w gestach. Jego konkretna realizacja przypada na numer 7 opery, w którym Faustus i Mefistofeles wpatrują się w siebie niczym w lustrzane odbicie (forma wyrażenia). Skojarzenie z tym, co rzeczywiste i nierzeczywiste, przywodzi na myśl przerysowanie bądź karykatura gestów i mimiki postaci widoczna szczególnie w przypadku Faustusa i Mefistofelesa. W numerze 3, gdy Mefistofeles grozi Faustusowi, ten parodiuje protekcyjny ton diabła sarkastycznie intonując: „In my Hell you would be guilty of pride”.

Dosyć interesującą formą treści odpowiadającą idei podziału na rzeczywiste i nierzeczywiste jest wprowadzenie do akcji elementów absurdu i komizmu. Oryginalnym zabiegiem reżysera jest wprowadzenie w numerze 7 Mefistofelesa i Togoda w identycznych kostiumach białego upiornego Człowieka-Królika, który na poziomie formy wyra-



Materiał 4. Fritz Lang – *Metropolis*, www.letov.ru/METROPOLIS.htm.

zenia może nasuwać skojarzenia z kultową powieścią Lewisa Carrolla *Alicja w krainie czarów* lub – jeśli szukać skojarzeń po linii postmodernistycznych tendencji w kinie – z filmem Richarda Kelly'ego *Donnie Darko* (2001)¹⁹. Absurd zostaje również wyrażony poprzez sposób działania postaci (wizualno-dźwiękowa substancja wyrażenia). Niekończące się kosmologiczne dociekania Faustusa i obsesyjne dążenie do Świata, występujące na przemian z krótkotrwałymi amnezjami, przypominają Beckettowski teatr absurdu w *Czekając na Godota*. Jeżeli u Becketta Godot miał być wyjaśnieniem wszystkiego dla bohaterów sztuki Estragona i Vladimira, to wyjaśnienie wszelkich wątpliwości Faustusa miał przynieść Togod. Togod, przewrotnie do anagramicznego Godota, realnie przychodzi do czekających na rozwój wydarzeń postaci. Jednak nadejście Togoda-Godota, który uświadamia, że przecież „nie ma nic”, nie zaspokaja ciekawości Faustusa, który wciąż i nieustannie pragnie Świata²⁰.

Rzeczywiste/nierzeczywiste zostaje również uformowane za pomocą komizmu sytuacyjnego i językowego. Jaskrawym przykładem pierwszego może być szperają-

¹⁹ Zarówno w powieści Carrolla, jak i filmie Kelly'ego głównym bohaterom ukazuje się w sposób surrealistyczny i groteskowy biały królik.

²⁰ Kompozytor zastosował w numerze 10 cytaty z angielskiej wersji sztuk *Tous ceux qui tombent* oraz *Fin de partie* Samuela Becketta.

cy po kieszeniach Faustusa Sly, czy nawet sam Faustus, przejawiający komediowy sposób bycia, a w chwilach scenicznego dramatu przypominający zachowanie postaci z kreskówki dla dzieci. Obecny w operze komizm językowy potęgujący opozycję rzeczywiste/nierzeczywiste zostaje wyrażony m.in. przez „amerykanizację” intonacji języka (Mefistofeles).

W muzycznej substancji wyrażenia nierzeczywistość zostaje przeciwstawiona rzeczywistości przez wprowadzenie muzyki z taśmy (nr 9).

4. Konkluzja

Wykorzystując metodologiczną ramę strukturalnej estetyki oraz elementy teorii lingwistycznej Hjelmsleva, przedstawiona powyżej analiza opery *Faustus*... Pascala Dusapina prezentuje jedną z jej możliwych interpretacji. Znaczenie Hjelmslevowskich narzędzi dla wyżej przedstawionego ujęcia wyczerpuje się w tych momentach analitycznych opery, które pozwalają wskazać w niej poszczególne poziomy znaczeniowe i ich „grę”, co stanowi o strukturalnie rozumianym dziele sztuki, jako tworze dynamicznym, którego interpretacja pozostaje funkcją zmieniającego się kontekstu. Ten ostatni buduje wciąż zmieniający się system odniesień do przeszłości i przyszłości, rozumianej zarówno w sposób historyczny, jak i estetyczny. Poza zdeklarowaną już uprzednio perspektywą metodologiczną, należy podkreślić, że nie było celem autorki znalezienie interpretacji jedynej i słusznej, a znalezienie takiej interpretacji, która spełnia wymóg trafności i spójności. Stanowisko roszczące sobie pretensje do jedynej i jedynej interpretacji dzieła byłoby bowiem przejawem sprzeniewierzenia się przyjętej na wstępie metodologii strukturalno-semiotycznej, jak również wyrazem niebezpiecznej naukowo uzurpacji.

Eliza Krupińska

Summary

How to apply Hjelmslev in musicology? Substantive-formal analysis of an operatic work on the example of the opera *Faustus, the Last Night* (2003-2004) by Pascal Dusapin

The analysis of the operatic work presented here is a semiotic approach, based on the principles of structuralism. The term “structuralism” is used here in its systematic, wider sense, following the views of Ernst Cassirer, who saw in structuralism a general conceptual tendency, and not its local, historically determined form. It should thus come as no surprise that the aforementioned principles include, among others, the axiom of homology, the aesthetic views of the Prague Circle, and the basic theses of the linguistic theory (glossematics) of Louis Hjelmslev. However, it should be borne in mind that these components provide the main, but not the only, underpinning for the analyses and interpretations of Pascal Dusapin’s operas offered here. Neither Hjelmslev’s glossematics nor the views of the Prague Circle would have been formulated without the foundations provided by the ideas of Ferdinand de Saussure.

The first section sets out the methodological perspective of the proposed analysis, defined primarily by the axiom of homology, followed by the aesthetics of the Prague Circle and, finally, the views of Hjelmslev himself: criticism of Saussure's linguistic model and the tetradic model of the sign. Section 2 discusses the significance of Hjelmslev's glossematics as an analytical tool in musicology, while section 3 presents an analysis of the opera *Faustus, the Last Night* by Pascal Dusapin. Section 4 offers a brief summary of the foregoing content.