

W okowach mitów – *Medeamaterial* Heinera Müllera, Pascala Dusapina i Sashy Waltz

DOI: 10.14746/rfn.2020.21.6

Wiem, na co się ważę,
Lecz gniew mnie dziś opętał, on pod swoją strażą
Wziął wszystkie moje myśli, dłużej nie poczeka
Ten sprawca najstraszniejszych męczarni człowieka¹.

Tak Medea Eurypidesa sama mówi o sobie w chwili, gdy decyduje się na okrutną zemstę wymierzoną przeciwko Jazonowi. Dla wielu Kolchijka przez lata pozostawała jedynie dzieciobójczynią, jednak jej portret psychologiczny jest znacznie bardziej skomplikowany, o czym świadczy fakt, że wielokrotnie twórcy sięgali do jej historii i odczytywali ją na nowo. Od starożytności aż po czasy współczesne dramaturdzy, malarze i kompozytorzy inspirowali się postacią Medei. Bohaterką swoich oper uczynili ją m.in. Marc-Antoine Charpentier, Luigi Cherubini, Darius Milhaud, a spośród polskich kompozytorów – Dariusz Przybylski². Jednym z przykładów dzieł, których historia została osnuta wokół mitu o Medei jest opera francuskiego kompozytora Pascala Dusapina pt. *Medeamaterial*³.

Niniejszy artykuł w centrum stawia nie samo dzieło, ale jego bohaterkę, bowiem *Materiały do Medei* (*Medeamaterial*) – którym poświęcony jest ten tekst – to dzieło, które swoimi różnorodnymi środkami muzycznymi tworzy wielopoziomowy portret jedynej bohaterki dzieła. Analizując środki językowe, muzyczne oraz inscenizacyjne autorka spróbuje odpowiedzieć na pytanie, kim w operowej wizji Heinera Müllera, Pascala Dusapina i Sashy Waltz staje się Medea.

Od połowy lat 80. aż do chwili obecnej kompozytor napisał osiem oper⁴: *Roméo et Juliette* (1985–

turalna semiotyka dzieła muzycznego, niewydana praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2016, s. 121–150) oraz Małgorzata Pawłowska (Narracja w operze współczesnej: Pascal Dusapin – Roméo & Juliette, [w:] eadem, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Toruń 2016, s. 294–330). Wyniki swoich badań autorki publikowały także w artykułach na łamach czasopisma „Res Facta Nova” (E. Krupińska, *Jak Hjelmsleva można zastosować w muzykologii? Analiza substancjalno-formalna dzieła operowego na przykładzie opery Faustus, the Last Night (2003–2004) Pascala Dusapina*, „Res Facta Nova” 2013 t. 14(23), s. 45–57; M. Pawłowska, „Une aventure extraordinaire”, czyli Roméo & Juliette Pascala Dusapina, „Res Facta Nova” 2013 t. 14(23), s. 17–43).

⁴ Tytuły i daty powstania pierwszych siedmiu oper podaje za P. Griffiths, *Dusapin Pascal*, w: *Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. G. Grove, wydanie elektroniczne, s. 3219: <http://www.oxfordmusiconline.com.-00008cve07ee.han.buw.uw.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001omo-9781561592630-e-0000044939?rsk=siQHEB&result=1>, s. 3219–3220 (18.03.2018).

¹ Eurypides, *Medea*, przeł. J. Kasprowicz, [w:] J. Kasprowicz, *Przekłady*, t. V, Kraków 1931, s. 1136–1139.

² M. Charpentier, *Médée, tragédie en musique* w pięciu aktach, lib. T. Corneille (1693); L. Cherubini, *Médée*, opéra-comique, lib. F.-B. Hoffman (1797); S. Mayr, *Medea in Corinto, melodramma tragico* w dwóch aktach, lib. F. Romani (1813); A. Tansman, *Złote runo*, lib. S. de Madariaga (1938); D. Milhaud, *Médée*, lib. M. Milhaud (1939); A. Reimann, *Medea*, lib. kompozytora na podst. *Medei* F. Grillparzera (2010); D. Przybylski *Manhattan Medea* (2010); H. Birtwistle, *The Cure* (2014–2015).

³ W polskiej literaturze muzykologicznej opery Pascala Dusapina opisywały Eliza Krupińska (*Analiza substancjalno-formalna dzieła operowego na przykładzie opery Faustus, the Last Night (2003–2004) Pascala Dusapina*, [w:] eadem, *Muzyka jako forma symboliczna: struk-*

–1989), *Medeamaterial* (1991), *Perelà, uomo di fumo* (2001), *To Be Sung* (1992–1993), *Faustus, the Last Night* (2003–2004), *Passion* (2007), *Penthesilea* (2015)⁵ oraz *Macbeth Underworld* (2019). Zwracając uwagę na tytuły, można dostrzec, że sześć odnosi się bezpośrednio do bohaterów czy historii mocno zakorzenionych w zachodniej kulturze, a część z nich stawia w centrum postać kobiety – walecznej, bezwzględnej, skrzywdzonej, kochającej, niezbyt doświadczonej. W swoich dziełach scenicznych Dusapin sięgnął po mity, które w opracowywanych przez niego historiach przyjęły różne formy – dotyczyły nie tylko wydarzeń, czy historii urastających do rangi opowieści uniwersalnych, ale też konkretnych postaci stających się symbolem, po który przez wieki sięgali także inni twórcy. Z tym spostrzeżeniem korespondują również słowa kompozytora, który stwierdził, że „[w] operze nie jest już dziś konieczne opowiadanie jakiejś historii, stała się ona przede wszystkim przestrzenią metafory. Z tej przyczyny każde z dzieł jest twórczą reinterpretacją dobrze znanych historii”⁶. Opera *Medeamaterial* do tekstu Heinera Müllera jest tylko tego potwierdzeniem. Dokonały się w niej jednocześnie dwa procesy: nawarstwianie poszczególnych tradycji funkcjonujących w literaturze, muzyce i kulturze oraz dekonstrukcja głównej, a zarazem jedynej bohaterki dzieła. Dlatego to właśnie na Medeę skupia się niniejszy artykuł – książeczka kolchidzka w dziele niemieckiego dramaturga zyskuje nowe oblicze, a różnorodne środki muzyczne wykorzystane przez kompozytora są kolejnym narzędziem, przy pomocy którego kształtowany jest nowy portret bohaterki. Także Sasha Waltz, która w 2007 roku w Luksemburgu (Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg) stworzyła inscenizację opery Dusapina, dostępnymi jej środkami nadbudowała obraz stworzony przez Müllera i Dusapina. Każdy z tych trojga twórców wszedł w dialog z tradycją. Wynikiem tego było kolejne, wielowymiarowe spojrzenie na tę skomplikowaną kobietę, którą w ciągu wieków przebierano w wiele masek.

⁵ Do tego wyliczenia część badaczy, jak choćby Małgorzata Pawłowska, dołącza jeszcze utwór *La Melancholia* (1991) sytuujący się na pograniczu opery i oratorium. Por. M. Pawłowska, *Narracja w operze współczesnej...*, op. cit., s. 297. Olga Garbuz określa ten utwór mianem „operatorio”, zob. O. Garbuz, *Pascal Dusapin: mythe, algorithm, palimpseste*, Château-Gontier 2017, s. 273.

⁶ A. Łaskowski, *Słyszę formy przestrzenne – rozmowa z Pascalem Dusapin*, „Ruch Muzyczny” 2012 nr 12, s. 33.

HEINER MÜLLER – W POSZUKIWANIU „ZBAWCZEGO BŁĘDU”

Postać książeczki kolchidzkiej wykreowana przez Eurypidesa – dzieciobójczyni, mścicielka walcząca o swoją godność⁷ – stała się intrygująca dla twórców. Nie zawsze jednak Medea była opisywana w ten sposób⁸, zatem działanie starożytnego dramaturga jest przykładem na to, że mit nie ograniczał się do jednej wersji, dlatego twórcy dowolnie przetwarzali opowieści, a także tworzyli nowe. Podobnej rekonstruktualizacji dokonał również Heiner Müller.

Niemiecki dramaturg w książce *Material, Texte und Kommentare* wspomniał o współczesnym wykorzystaniu mitu: „wtargnięcie czasu w teatralną grę rodzi mit. Mit to agregat. Rodzaj maszyny, do której dołączać można wciąż nowe maszyny. Mit dostarcza im niezbędnej energii, aż narastające przyspieszenie wysadzi w powietrze ten krąg kultury”⁹. Müller traktował mit jako rodzaj modelu – opowieści jednocześnie prawdziwej i nierzeczywistej, która zarazem demitologizuje i na powrót mitologizuje. Mityczna historia stanowiła dla niego narzędzie do rozpoznania problemu czy konfliktu i sugerowała rozwiązanie – wskazywała na fakt, że porządek, nawet jeśli tylko koncepcyjny, jest możliwy. Müller wykorzystał mity do skonstruowania nowej maszyny, która ostatecznie miała spowodować „wybuch”¹⁰: „poszukuje się: luki w tym procesie, odmiany w nawrotach tego samego, zająknięcia w niemym tekście, dziury w wieczności, zbawczego być może błędu”¹¹. „Eksplodacja” umożliwia wyzwolenie teraźniejszości, dodanie czystej, niezapisanej jeszcze karty do danej historii, ale uwolnienie teraźniejszości nie może nastąpić bez wyzwolenia przeszłości, jej zniszczenia, dekonstrukcji. Nikt nie jest w stanie odwrócić biegu wydarzeń, jednak każda historia może wnieść ocalenie do „naszego”,

⁷ Zob. M. Budzowska, *Medea w tradycji przedeurypiidejskiej*, „Collectanea Philologica” 2004 t. 8, s. 80.

⁸ Por. *Medea* autorstwa Seneki, Romana Brandstaettera, Dei Loher i in.

⁹ H. Müller, *Shakespeare eine Differenz*, [w:] idem, *Material, Texte und Kommentare*, Leipzig 1990, s. 106.

¹⁰ M. Sugiera, *No more Heroes, no more Shakespeares*, [w:] H. Müller, *Makbet, Hamletmaszyna, Anatomia Tytusa*, przeł. J. St. Buras, E. Jeleń, M. Muskała, Kraków 2000, s. 8.

¹¹ H. Müller, *Opis obrazu*, przeł. J. St. Buras, „Dialog” 1985 nr 10, s. 70.

współczesnego doświadczenia. Dzięki owej luce możliwe jest wyjście poza błędny krąg pytań pozostających bez odpowiedzi. Tę samą postawę można wyrażnie zaobserwować również podczas lektury tekstu *Medeamaterial*.

Dramaturg w *Medeamaterial* odwołał się do korynckiej części historii, nawiązując przy tym do dwóch antycznych dramatów stworzonych przez Eurypidesa i Senekę. Pozwoliło mu to stworzyć portret niezmiernie ekspresyjny, uwypuklić te cechy Medei, które sprawiają, że wydaje się okrutna i bezwzględna w działaniu. Gdy mowa o postaci Kolchijki, dramaturg wykorzystał jej charakterystykę obecną w obu dziełach: bez względu na to, czy o tytułowej bohaterce będzie w pierwszym monologu opowiadać Piastunka, czy będzie się ona prezentować samodzielnie, odbiorca dostrzeże kobietę dumną i bezwzględną. Te cechy staną się motorem dalszych działań. Głębsze przyjrzenie się tekstowi pozwala jednak stwierdzić, że Medea, pomimo bardzo mocnych bodźców popychających ją w stronę odwetu, sama musi się w tym postanowieniu wielokrotnie upewniać.

Nawiązanie do dzieła Seneki zarysowało się mocniej ze względu na aluzje obecne w tekście Müllera, które pozwoliły na wejście w dialog z antycznym tekstem i jego rekontekstualizację. Nastąpiła ona m.in. za pomocą bezpośredniego przeniesienia treści, z zaznaczeniem wspólnego elementu refleksji dotyczącego tożsamości głównej bohaterki. Pomimo podobieństwa tekstowego obaj autorzy zinterpretowali ją zupełnie odmiennie. Medea Seneki staje się sobą dopiero po decyzji o zemście. Na powrót odkrywa swoją tożsamość po latach miłosnego zniewolenia, kiedy podejmuje decyzję o ostatecznym zerwaniu ze wszystkim, co przyniosła relacja z Jazonem. Medea Müllera także jest świadoma faktu, iż to przed spotkaniem z Jazonem miała swoją indywidualność, niezależność. Jej zniewolenie daje o sobie znać już w pierwszym wersie tragedii: „Jazon / Początek i koniec mój Nianiu / Gdzie jest mój mąż” (*Jason / Mein Erstes und mein Letztes / Amme / Wo ist mein Mann*)¹². Różnica jest jednak taka, że Müllerowska Medea nie jest w stanie do poprzedniej tożsamości powrócić. Bohaterka wraca do wspomnień i uczuć z przeszłości, ale przeżywa także

to, co dzieje się obecnie i co łączy się w jej myślach i przeżyciach. Owe wydarzenia nie zachodzą w czasie rzeczywistym jak u Seneki. U Müllera Kolchijka jest tą, która „słowem wprowadza umarłych na scenę”¹³ – wskrzesza ich, by ponownie dokonać morderstwa. Tylko dzięki temu może na nowo napisać historię, o czym mówi wprost: „ja teraz na niej n a p i s z ę mój spektakl”¹⁴ [wyróżnienie P.K.]. Jest to zarazem forma autoterapii, jak i sposób na wyrzucenie z pamięci wszystkich wspomnień, swojej przeszłości, szansa na porzucenie własnego, wcześniejszego, „ja” i dotarcie do „pustego środka”, do „nikt”¹⁵ – „rozerwać pragnę ludzkość na dwie części / I mieszkać w pustym środku Ni kobieta / Ni to mężczyzna”¹⁶. Robiąc to, Medea nie tylko nabiera dystansu względem postaci i wspomnień, ale również dekonstruuje minione wydarzenia, a także samą siebie.

Przyglądając się postaci Jazona, nie ma wątpliwości, że Müller stworzył go na wzór bohatera tragedii Eurypidesa. Świadczą o tym stanowczość postaci, poczucie wyższości wobec Medei oraz stawianie się w pozycji jej dobroczyńcy, jak i poczucie wyrównania rachunków. Jego zachowaniem, w stosunku do żony, rządzą cynizm i zdystansowanie:

Medea

Ja Najlepiej gdyby śmierć mnie stąd zabrała
Trzykroć pięć nocy minęło Jazonie
I nie wezwałeś mnie swym głosem ani
Twojego sługi głosem albo chociaż
Dłońmi oczami

Jazon

Czego chcesz więc

Medea

Umrzeć

Jazon

To już słyszałem

Medea

Czy niczym dla Ciebie

Jest moje ciało Chcesz się krwi mej napić

Jazon

Kiedy to się skończy

¹³ Zob. E. Walerich-Szymani, *Godzina aktora. Poszukiwanie utożsamienia w dramaturgii Heinera Müllera*, Kraków 2004, s. 83.

¹⁴ H. Müller, *Medeamaterial*..., op. cit., s. 184.

¹⁵ E. Walerich-Szymani, *Godzina aktora*..., op. cit., s. 85.

¹⁶ H. Müller, *Medeamaterial*..., op. cit., s. 188.

¹² H. Müller, *Medeamaterial*, [w:] P. Dusapin, *Medeamaterial*, Paris 1991, s. II, przeł. P.K.

Medea

Kiedy się zaczęło

Jazon

Czymżeś ty była przede mną kobieto

Medea

Medeą

Jazon

Za tego brata dałem ci dwóch synów¹⁷

W tekście Müllera do momentu zabójstwa dzieci tworzone są dwie równie silne osobowości. Być może nawet przez krótki czas dominował Jazon ze względu na swoją pozycję mężczyzny, głowy rodu i ojca dzieci. Finalnie jednak stoi on w pozycji bezradnego i potulnego, przyjmując nieco rysy Jazona Seneki, który z jednej strony pragnie zaszczytów i tronu, z drugiej jednak w żaden sposób nie jest na nie gotowy. Ostatnie chwile przedstawione w *Medeamaterial* wskazują nie tylko na małość Jazona, ale także na „nową” Medeę pozostawiającą przeszłość za sobą, dla której wydarzenia i osoby z przeszłości stają się obce:

Medea

O jakżem mądra Ja Medea Ja
Nie macie więcej krwi Wszystko ucichło
Krzyki Kolchidy też I nic już nie ma

Jazon

Medeo

Medea

Nianiu Znasz tego człowieka¹⁸ [wyr. P.K].

(Medea)

*O ich bin klug ich bin Medea Ich
Habt ihr kein Blut mehr Jetzt ist alles still
Die Schreie von Kolchis auch verstummt Und nichts mehr*

Jazon

Medea

Medea

Amme Kennst du diesen Mann)¹⁹.

Ostatecznie, przez łańcuch dokonanych kiedyś zbrodni oraz poprzez powrót do bolesnych wspomnień, wszystko zostaje zniszczone: Kolchida, Jazon, dzieci, dwór koryncki, nowa narzeczona Jazona.

Medea zapisująca swoją historię na skórze Glauke – odciskająca przez dokonaną zbrodnię ślad na jej ciele – stanowi alegorię dążenia świadomego swej przemijalności człowieka do uwiecznienia pamięci o sobie i swoich losach. Warunkiem tego jest jednak uśmiercenie żywych²⁰. Istotne jest także to, o czym Müller wspomniał w *Opisie obrazu*: „mord to [...] obcość we własnym ciele”²¹, zatem Medea, wyzbywając się siebie, dokonuje „samobójstwa” w sensie emocjonalnym i duchowym, ponieważ nie ma w niej miłości do dzieci, Jazona, czy innych uczuć, które kiedyś odczuwała. Pozostała jej tylko obojętność i w ten sposób dopełniła warunków uwiecznienia pamięci całkowicie i bezwzględnie.

Tak jak Müller wszedł w dialog z literackimi odczytaniem mitu, tak Dusapin, poprzez odwołanie do różnych stylistyk, wszedł w polemikę z tekstem niemieckiego dramaturga, nadbudował go, wypełnił nowymi znaczeniami. Tym samym potraktował mitologiczną historię tak, jak robili to przez wieki inni twórcy, jednocześnie respektując życzenie pisarza, który chciał, by tekst był reinterpretowany, tworzony na nowo przy każdym odczytaniu²², a przy tym skoncentrował się na Medei tak, by każdy z elementów muzycznych posłużył do zbudowania spójnego portretu bohaterki.

PASCAL DUSAPIN – ODNALEZIONA LUKA

Dusapin jako libretto obrał tekst Müllera, gdyż, jak sam stwierdził, ta reinterpretacja mitu okazała się idealnie pasować do ekspresji współczesnego świata, ponieważ w dramacie miłość i nienawiść „pożerają się” nawzajem, a bohaterka kieruje się emocjami. Medea stała się dla kompozytora metaforyczną postacią doskonale wpisującą się w złożoność rzeczywistości XX wieku²³. Pod względem muzycznym opera ta jest syntezą doświadczeń pokoleń kompozytorów, bowiem odnaleźć w niej można zarówno odwołania do barokowego, jak i współczesnego języka muzycznego.

¹⁷ Ibidem, s. 185.

¹⁸ Ibidem, s. 189.

¹⁹ Ibidem, s. VIII.

²⁰ Zob. E. Walerich-Szymani, *Godzina aktora...*, op. cit., s. 85.

²¹ H. Müller, *Opis obrazu...*, op. cit., s. 71.

²² Por. O. Garbuz, *Pascal Dusapin ...*, op. cit., s. 204.

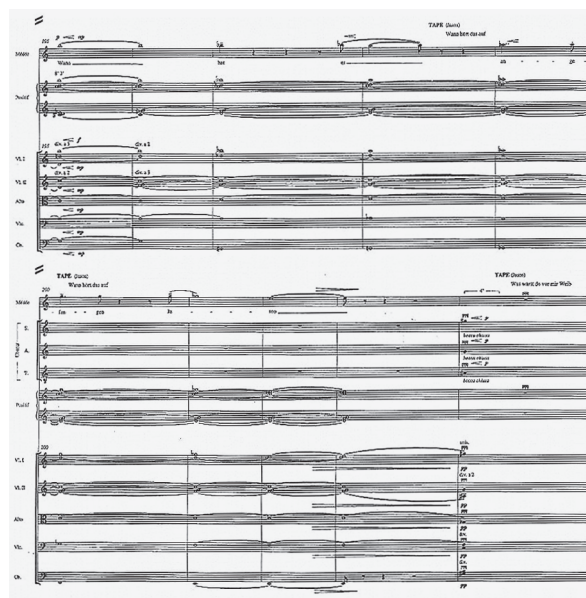
²³ Ibidem, s. 146.

Medeamaterial pierwotnie została wystawiona z *Dydona i Eneaszem*²⁴. Było to zamówienie złożone przez Bernarda Foccroulle na instrumentalny wstęp do dzieła Henry'ego Purcella, które później ewoluował w zlecenie napisania opery o podobnych rozmiarach²⁵ i nie zobowiązywało kompozytora do wykorzystania dawnego instrumentarium. Dusapin pisze, że posłużył się nim ze względów praktycznych, ale także potraktował to jako wyzwanie. Ograniczenia, jakie służyły za jego zastosowaniem były liczne, ale zmierzenie się z tym wyzwaniem było tak trudne, jak pociągające²⁶. Miętkość brzmienia, vibrato w smyczkach, zaatakowanie dźwięku i jego dynamika różnią się w wykonawstwie muzyki barokowej i współczesnej. Wszystkie te czynniki zostały uwzględnione przez kompozytora, co nadało operze dodatkowe walory brzmieniowe. W obsadzie występują: sopran, chór mieszany (7/6/6/7 lub 7/6/6/6), kwintet smyczkowy (6/5/4/4/2 lub 5/4/3/3/2), a także klawesyn i pozytyw (stosowane wymiennie).

W samej partyturze nawiązania stylistyczne do epoki baroku sygnalizują już opis i nota kompozytorska dołączone do partytury, w których zawarta jest dedykacja dla zespołów zajmujących się wykonywaniem muzyki dawnej: Chapelle Royale oraz Collegium vocal de Gandt (wraz z dyrektorem – Philipem Herreweghe). Ponadto kompozytor umieścił tam informację, że instrumenty powinny być strojone do kamertonu 415 Hz, a więc pół tonu niższego, niż stosowany obecnie. Intonacja dźwięków oznaczonych krzyżykami i bemolami, podobnie jak w systemie nierównomiernie temperowanym, powinna być zróżnicowana. Zgodnie ze słowami kompozytora za tego rodzaju zabiegami ma iść wywołanie zmieniającego się kolorytu harmonicznego i wzmocnienie ekspresji²⁷. Dusapin, choć był świadomy tego, że pełne zastosowanie wytycznych okaże się niemożliwe, zachęcał do prób jak najwierniejszego oddania różnic. Jedyne instrumenty, których nie dotyczą owe zalecenia to klawesyn i pozytyw.

W znacznej części opery partie instrumentalne tworzą długie współbrzmienia, na tle których tytułowa bohaterka realizuje swoją muzyczną wypowiedź

(Przykład 1), lub powielają partie głósów wokalnych (Przykład 2: Medea i skrzypce I) dla wzmocnienia znaczenia słów (taką rolę pełnią także figury retoryczne).



Przykł. 1. P. Dusapin, *Medeamaterial*, Edition Salabert, Paris 1991, t. 195–204.



Przykł. 2. P. Dusapin, *Medeamaterial*, Edition Salabert, Paris 1991, t. 210-213.

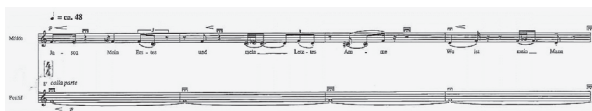
²⁴ P. Dusapin, *Une musique en train de se faire*, Paris 2009, s. 145.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 147.

²⁷ Por. idem, *Medeamaterial...*, op. cit., s. I.

W operze *Dusapina* słowo dominuje nad muzyką: kompozytor zestawiał na zasadzie kontrastu głos wokalny o bardzo szerokim ambitusie z partiami instrumentalnymi utrzymanymi w środkowych rejestrach skali poszczególnych instrumentów, a także wprowadził figury retoryczne (o czym za chwilę). Ponadto warstwa instrumentalna nie podąża za uczuciami Medei. Jej gwałtowność i ekspresja nie przenikają do warstwy orkiestrowej, która stanowi dla słuchacza „spokojną przestrzeń”²⁸. Stabilne brzmienie chóru również kontrastuje z ostrym głosem bohaterki zawierającym nieustanne melizmaty, czy duże skoki interwałowe. Zasada zestawiania przeciwieństw stanowi także podstawę budowania narracji dzieła. Charakterystyczna jest również narracja budowana przez orkiestrę. Instrumenty klawiszowe towarzyszą bohaterce w momentach, które możemy porównać do recytatywu w operze barokowej. Taki typ akompaniamentu widoczny jest już w pierwszych taktach, kiedy słowom bohaterki towarzyszy długo trzymany pojedynczy dźwięk *f* (Przykład 3).



Przykł. 3. P. Dusapin, *Medeamaterial*, Edition Salabert, Paris 1991, t. 1-4.

W pozostałych fragmentach kompozytor zestawiał statyczne brzmienie zespołów wokalnych i instrumentalnych z mocnym i ekspresyjnym głosem głównej bohaterki. Gwałtowna przemienność nastrojów, zmiany tempa i faktur także nawiązują do kontrastowości typowej dla barokowych oper. Jak zaznaczył Jonathan Nubel w artykule *Le timbre baroque dans Medeamaterial de Pascal Dusapin*, Dusapin, stosując takie zróżnicowanie warstwy dźwiękowej pod względem kolorystyki, brzmienia i ekspresji, wyeksponował samotność Medei²⁹: przeciwstawił jednostkę ogółowi i pokazał nieustanną walkę między nimi.

Stylistyka baroku obecna jest nie tylko w warstwie muzycznej dzieła, ale także w założeniach estetycznych. Koncepcją, która stanowi podstawę dla muzyki tego okresu, jest nauka o afektach. Wykorzystanie wiedzy filozoficzno-medycznej dotyczącej wzbudzania konkretnego rodzaju emocji znalazło swoje odzwierciedlenie w strukturze muzycznej, a celem tego rodzaju zabiegów było doprowadzenie odbiorcy do stanów niemal ekstremalnych³⁰. Skutkiem takiego myślenia o muzyce – jej przeznaczeniu i zadaniach – było powstanie gatunku opery. *Medeamaterial* zwraca uwagę na dramat ludzki w szczególnie sposób, bowiem w centrum dramatu znajduje się jedna kobieca postać, w której monologu odnaleźć można paletę rozmaitych uczuć. W relację z nimi wchodzi przede wszystkim muzyka, w której kompozytor zastosował różne zabiegi zgodne z barokową teorią afektów.

Pierwszy przykład odnalezć można już w pierwszych taktach opery. Kiedy Medea poszukuje Jazona („Jazon / Początek mój i koniec / Nianiu / Gdzie jest mój mąż”; *Jason / Mein Erstes und mein Letztes / Amme / Wo ist mein Mann*)³¹), w jej pytaniu da się odczuć dezorientację i smutek. *Suspiratio* jest więc podkreśleniem uczuć bohaterki (Przykład 3). Poza krótkimi frazami przerywanymi pauzami, kompozytor wykorzystał wolne tempo oraz opadające kroki sekundowe i skoki tercji, co jeszcze bardziej potęguje napięcie. Bezsilność, widoczna na początku, wynika nie tylko z relacji z Argonautą, ale także z poczucia braku lojalności względem ojca i jego poddanych. Ponadto Medea odczuwa ciężar wszystkich zbrodni popełnionych w imię miłości do Jazona, a przy tym zdaje sobie sprawę, że ten, dla którego poświęciła życie, godność kobiety, tron, młodość i uczucie, nie był jej godzien, a teraz dodatkowo ją opuszcza. Partii Medei towarzyszy długo trzymany dźwięk pozytywu, który również można odczytać z perspektywy barokowej retoryki. *Tenuta* pozostaje w bezruchu. Informuje nas o tym, że wszystko, co się dzieje, pozostaje w sferze wspomnień – nic nie ulegnie zmianie. Ponadto informuje nas o położeniu bohaterki, która przeżywa stan beczynności, odrętwienia, marazmu – ponieważ Medea dokonuje także autodestrukcji, w życiu nie nastąpi już żaden rozwój, postęp.

²⁸ Por. P. Dusapin, *Une musique...*, op. cit., s. 148.

²⁹ J. Nubel, *Le timbre baroque dans Medeamaterial de Pascal Dupain* [podrozdział *Du Collegium Écriture instrumentale et timbre baroque*], „Musimédiane. Revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musicale” *czasopismo on-line*: <http://www.musimediane.com/numero7/NUBEL/index.html>, s. 3 (26.06.2018).

³⁰ Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 11.

³¹ H. Müller, *Medeamaterial...*, op. cit., s. II, przeł. P.K.

Równie często spotykaną w partyturze figurą jest *pathopoiia* wzmacniająca poczucie osamotnienia Medei spowodowane rozbiciem rodziny, utratą domu i samotnością, na które jest skazana w obcym dla siebie miejscu, co jeszcze wzmacnia jej poczucie odosobnienia (Przykład 1). Odnosi się także do śmierci, której obecnością naznaczona jest cała historia bohaterki, podkreślając, że w niektórych sytuacjach jest to najlepsza, czasem nawet pożądana opcja.

Przykładów zastosowania figur retorycznych jest znacznie więcej³², niemniej samo nawiązanie do barokowych teorii stanowi nie tylko próbę dialogu z dziełami poprzednich epok, ale również podkreśla wieloznaczność uczuć głównej bohaterki.

Także nawiązania do ekspresjonizmu służą wyeksponowaniu przeżyć Medei. Pierwszy sygnał nawiązań do tego nurtu stanowi nota kompozytorska, w której pojawia się objaśnienie symboli zastosowanych w partyturze, a wśród nich *parlé-chanté*, oznaczające śpiewomowę (niem. *Sprechgesang*), co stanowi bezpośrednie nawiązanie do II szkoły wiedeńskiej. W partyturze pojawia się ono tylko raz i jest przeplatane zwykłym śpiewem. Medea zwraca się wtedy bezpośrednio do dzieci: wypiera się ich, ponieważ przypominają jej o bólu i cierpieniu zadanych przez ich ojca. Oprócz śpiewomowy także tekst mówiony – bez muzyki oraz na jej tle – jest wykorzystywany w operach ekspresjonistycznych. Jednym z najbardziej istotnych momentów akcji jest ten, w którym Medea rozpoczyna monolog o swojej sukni ślubnej, którą dzieci mają zanieść Glauke jako dar ślubny. Moment ten jest ważny z wielu powodów: kobieta opisuje narządzie zbrodni, co ma tym większe znaczenie, że jest nim jej własna suknia, która niesie ze sobą historię zdrady Medei oraz krew jej ofiar złożonych w imię miłości do Jazona, a wkrótce będzie poplamiona nową krwią – Kreuzy. Na jej ciele: młodym, niedotkniętym znamionami wieku, Medea „napisze” nową historię. Zabicie jej stanowi bezpośrednie przygotowanie, by martwa, oczyszczona skóra mogła przyjąć na siebie zapisane słowo³³. Kolchijka poprzez ożywienie słowem innych postaci i ponowne dokonanie zbrodni uwieczni pamięć o osobach i czynach.

Choć w dziele ważne są partie mówione, głównym sposobem wypowiedzi bohaterki jest śpiew, dla którego, podobnie jak dla stylistyki ekspresjonistycznej, charakterystyczne są m.in. nagłe zmiany kierunku melodycznego, bezpośrednie łączenie współbrzmień dysonansowych oraz wykorzystanie interwałów zwiększonych i krańcowych rejestrów. W partyturze *Medeamaterial* takie ukształtowanie widoczne jest zwłaszcza w partii wokalne Medei, w której obok elementów quasi-recytatywnych występują również gwałtowne zwroty melodyczne (Przykład 4).



Przykł. 4. P. Dusapin, *Medeamaterial*, Edition Salabert, Paris 1991, partia Medei, t. 176–181.

To, co przede wszystkim pozwala nam mówić o ekspresjonizmie w operze Dusapina, to poruszana przez tekst tematyka, sposób wypowiedzi bohaterki, stosowany język, a także gwałtowne uczucia miłości, chęci zemsty, nienawiści, które każde słowo ze sobą niesie.

Wszystkie wspomniane wyżej elementy sprawiają, że odbiorca obcuje z dziełem na wskroś współczesnym, aktualnym, a przy tym emocjonalnym i poruszającym. Dusapin, sięgając po tekst Müllera i umuzyyczniając go za pomocą połączenia środków dawnych i współczesnych, ukazuje wielowymiarowość postaci Kolchijki, która była nie tylko okrutną zabójczynią, ale także skrzywdzoną kobietą, cierpiącą i samotną matką. Kompozytor umożliwia nam wejście w głębię psychiki kobiety zdradzonej, dla której pamięć stała się jedyną dostępną rzeczywistością kobiety, która musi zmierzyć się ze swoją przeszłością, by móc się od niej uwolnić.

SASHA WALTZ – FINALNA EKSPLOZJA

Ostatni element do nowego odczytania mitu dodaje inscenizacja. W wypadku *Medeamaterial* szczególnie wydaje się ta stworzona przez niemiecką choreografkę i tancerkę Sashę Waltz³⁴. Po raz pierwszy dzieło w tej

³² M.in. *tenuta* (np. t. 1–9), *aposiopesis* (np. t. 553, 615), *polysyndeton* (np. t. 160–165), *exclamatio* (np. t. 183–187).

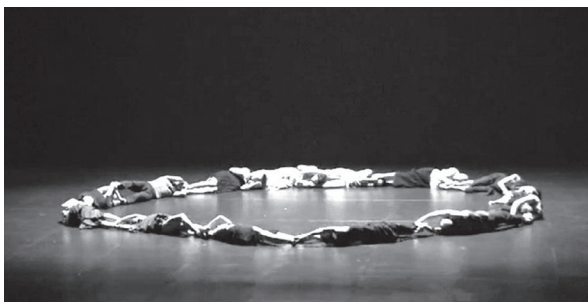
³³ E. Walerich-Szymani, *Godzina aktora...*, op. cit., s. 83.

³⁴ Inszenizację tej opery stworzyli również m.in. Barbara Wysoka (Teatr Wielki–Opera Narodowa, 2012), Philip Grigoryan (Perm Opera and Ballet Theatre, 2013), czy Pamela Hunter (Teatro Comunale di Bologna, 2017).

inscenizacji zostało wystawione w Grand Théâtre de Luxembourg w 2007 roku i było wynikiem współpracy Akademii für Alte Musik Berlin oraz teatru w ramach Capital of Culture Luxembourg 2007 i Staatsoper Unter den Linden Berlin³⁵.

Założycielka *Sasha Waltz & Guests* naukę rozpoczęła u Waltraudy Kornhass (przedstawicielki szkoły Mary Wigman reprezentującej *Ausdruckstanz* eksponujący indywidualne możliwości tancerza, zdecydowanie bardziej wyrazisty i pokazujący więcej ducha i emocji oraz mniej wirtuozerii niż taniec klasyczny)³⁶. Dalsze wykształcenie odbierała w Amsterdamie i Nowym Jorku. Miała zatem szansę przesiąknąć różnymi współczesnymi tradycjami tanecznymi: ekspresjonizmem Mary Wigman uwalniającym nieświadome i impulsywne siły, kobiecym modelem stworzonym przez Pinę Bausch oraz *modern dance* – sprzeciwiającym się konwencji posiadania szczupłej sylwetki przez tancerza i propagującym zwiększenie świadomości ciała w tańcu – będącym efektem kształcenia w nowojorskiej szkole³⁷. Te czynniki, silnie uwypuklone, obecne są również w realizacji opery Dusapina, w której także od strony inscenizacyjnej odnaleźć można syntezę doświadczeń wcześniejszych epok.

Pierwszym nawiązaniem do kultury antycznej jest tworzenie okręgu, który pojawia się zarówno na początku — złożony z ciał tancerzy (Przykład 5), ale także później — rysowany przez Medeę, kiedy tancerze chwytają za tkaninę długiej tuniki, a bezwładna śpiewaczka kreśli okrąg białą kredą (Przykład 6).



Przykł. 5. *Medea*, reż. S. Waltz, Grand Théâtre de Luxembourg, 2007, ed. P.K.

³⁵ Zob. C. Schenck, *Les chœurs dansants de Sasha Waltz. Medea, d'après l'opéra Medeamaterial de Pascal Dusapin*, „Sken&graphie” 2016 t. 4, s. 1.

³⁶ Zob. S.A. Manning, M. Benson, *Interrupted Continuities Modern Dance in Germany*, „The Drama Review” 1986 nr 2, s. 34.

³⁷ Zob. C. Schenck, *Les chœurs...*, op. cit., s. 2.



Przykł. 6. *Medea*, reż. S. Waltz, Grand Théâtre de Luxembourg, 2007, ed. P.K.

Figura ta przede wszystkim wykorzystywana była do odprowadzania czarów, jako bariera chroniąca przed magicznymi mocami, ale jednocześnie pozwalała zamknąć się w odosobnieniu od świata³⁸. Sięgając po ten symbol, Sasha Waltz stworzyła wyraźne nawiązanie do starożytnej Medei-czarodziejki, kapłanki Hekate³⁹. W tymże kręgu Kolchijka jednocześnie zapisuje i wypowiada swój monolog:

Czyś ty mym mężem ja jeszcze twą żoną / Gdybym tę dziwkę mogła wygryźć z ciebie / Z którąś mnie zdradził / moją wysać zdradę / Źródło twych uciech w podzięce za twoją / Zdradę co oczy mi znowu otwiera / Bym mogła ujrzeć com już raz widziała / Obrazy które butami swych ludzi / Wymalowałeś na mojej Kolchidzie / Uszy bym znów usłyszała dźwięki / Muzyki którą zagrałeś rękami / Swojej drużyny lecz i moją dłońią / Dłońią twej suki i dziwki Jazonie / Na ciałach kościach grobach mego ludu⁴⁰.

(*Bist du mein Mann bin ich noch deine Frau. Könnt ich sie aus dir beißen deine Hure / An die du mich verraten hast und meinen / Verrat der deine Lust war Dank für deinen / Verrat der mir die Augen wiedergibt / Zu sehen was ich sah die Bilder Jason / Die mit den Stiefeln deiner Mannschaft du / Gemalt hast auf mein Kolchis Ohren wieder / Zu hören die Musik die du gespielt hast / Mit Händen deiner Mannschaft und mit meinen / Die deine Hündin war und deine Hure / Auf Leibern Knochen Gräbern meines Volks*)⁴¹.

³⁸ A. Wypustek, *Antyczna magia*, Wrocław 2001, s. 39.

³⁹ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. M. Bronarska, Wrocław 1987, s. 222–223.

⁴⁰ H. Müller, *Gnijący brzeg...*, op. cit., s. 186.

⁴¹ Idem, *Medeamaterial...*, op. cit., s. V.

Te słowa są życzeniem, zaklęciem, co nie jest niczym zaskakującym. Magia była powszechna w antycznym świecie, a część zaklęć (*defixiones*) dotyczyła konkretnych adresatów (przekleństwa, złorzeczenia)⁴². Najważniejszą ich funkcją była agresja⁴³. Waltz z jednej strony wykorzystała ten fakt, ale z drugiej w swojej choreografii polemizuje z wizerunkiem potężnej czarownicy, gdyż Medea jest tu zupełnie bezwolna, bezwładna. Przestrzeń magiczną rysuje nie ona, ale jej ręką nakreślają ją inni ludzie. Dopiero słowa zaklęcia zapisuje sama.

Interesujący jest fakt, że okrąg pojawia się także w choreografiach *Święta wiosny* wielkich innowatorów tańca współczesnego, jak Wacław Niżyński (1913), Maurice Béjart (1959) czy Pina Bausch (1975). Poza figurą geometryczną nawiązanie do wspomnianych wyżej choreografii widoczne jest w kolorystyce ubiorów (utrzymanej w czerni, brązach, beżach, bieli i odcieniach niebieskiego z dodatkiem czerwieni) oraz ascetycznej scenografii. Wszystko dodatkowo łączy motyw barbarzyńskich praktyk.

Do sztuki antycznej nawiązuje także ruchomy fryz (Przykład 7). Ciała tancerzy pokryte gliną przedstawiają poszczególne sceny na tle jasnej ściany, na której wyświetlana jest projekcja wideo. Tworząc iluzję kamienną rzeźby ożywającej na naszych oczach, tancerze Waltz przedstawiają mitologię w zwolnionym tempie⁴⁴. Co ważne, sceny dotyczą tematyki wojennej i relacji rodzinnych, a wątek relacji rodzinnych jest stale obecny w twórczości reżyserki⁴⁵. Ponadto oba wątki idealnie nawiązują do treści historii Medei – są przypomnieniem wyprawy po złote runo, a także obrazem rodziny, którą tworzyli (lub mieli stworzyć) Medea z Jazonem, a która została zniszczona przez Argonautę.



Przykł. 7. *Medea*, reż. S. Waltz, Grand Théâtre de Luxembourg, 2007, ed. P.K.

⁴² A. Wypustek, *Antyczna magia*, op. cit., s. 52.

⁴³ Ibidem, s. 54.

⁴⁴ Zob. C. Schenck, *Les chœurs...*, op. cit., s. 3.

⁴⁵ *Sasha Waltz — A portrait*, film w reż. Brigitte Kramer, Arthaus Musik 2013.

Z wprowadzeniem wymienionych zmian wiąże się nadanie przez Saszę Waltz innego tytułu: *Medea*. Reżyserka nadaje konkretny kształt materiałom – już nie cechuje ich swoboda (wyrażona choćby w braku didaskaliów), ale ściśle uporządkowany ciąg zdarzeń, w którym nie ma miejsca na arbitralność. Choreografka sprawiła, że tragedia Medei-kobiety stała się odczuwalna fizycznie. Wpatrujemy się w szalejące żywioły, obserwujemy przekraczanie granic, które również wyjątkowo wpisują się w mit o księżniczce kolchidzkiej. Inscenizacja Sashy Waltz jest wyjątkowa, gdyż reżyserka połączyła różne konwencje – od starożytności przez *grand opéra* i taniec współczesny, ale działała wbrew każdej z nich, „napisała je” na nowo, podobnie, jak w *Medeamaterial* zrobił to Heiner Müller, a po nim Pascal Dusapin. Nawiązania dotyczyły nie tylko historii teatru czy tańca, ale także filmu, o czym świadczą podobieństwa, jakie można odnaleźć między *Medea* Pascala Dusapina i Sashy Waltz oraz Piera Paola Pasoliniego. W artykule *Les chœurs dansants de Sasha Waltz*. *Medea, d'après l'opéra Medeamaterial de Pascal Dusapin* Cécile Schenck wskazuje, że kompozytor nawiązuje do filmu powstałego w 1969 roku⁴⁶ poprzez właściwości partii wokalnych, które zakładają dychotomię ciała i głosu⁴⁷. U Pasoliniego Maria Callas została pozbawiona głosu, natomiast u Dusapina Niania i Jazon zostali pozbawieni ciała. Takie działania stworzyły opozycję tego, co materialne i niematerialne. Wspomniany podział jest również widoczny, kiedy Medea poddaje się działaniom chóru, stając się bezwładnym narzędziem w jego ręku.

Nawiązania do filmu Pasoliniego zarysowują się także w warstwie wizualnej, czego przykładem są stroje stworzone przez Christine Birkle⁴⁸, m.in. biżuteria, którą Medea ma na sobie (Przykład 8a i b), a która świadczy o jej barbarzyńskim pochodzeniu. Naszyjniki greckie składały się z taśm ze złotego drutu

⁴⁶ C. Schenck, *Les chœurs...*, op. cit., s. 2.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Christine Birkle – projektantka mody. Ukończyła Hochschule der Künste Berlin (1993). Stworzyła własną markę „Hut up”. Pierwszą kolekcję ubrań i artykułów wystroju wnętrz zaprezentowała w roku 1996. Każdego roku tworzyła 2–3 kolekcje, które prezentowała w Paryżu i Berlinie. Współpracowała ze znanymi projektantami, jak np. Matheo Thunem czy Driesem van Notenem. Od 2004 roku współpracowała z Saszą Waltz, tworząc kostiumy do przedstawień *Matsukaze*, *Impromptus*, *Dydona i Eneasza*, *Fantasie* czy *Medea*. Zmarła w 2016 roku w wieku 65 lat. Więcej o Christine Birkle i jej projektach w: *Christine Birkle, How I Felt*, red. J. Kochs, Berlin 2018.

lub licznych wisiorków na łańcuszkach, które miały stanowić dodatek do stroju, a nie zdominować całość⁴⁹. Biżuteria Medei to ciężkie kamienie zwisające z szyi długim pasmem, zatem już na pierwszy rzut oka widzi się jej obcość i odrębność.



Przykł. 8a. *Medea*, reż. P.P. Pasolini, 1969, ed. P.K.



Przykł. 8b. *Medea*, reż. S. Waltz, Grand Théâtre de Luxembourg 2007, ed. P.K.

⁴⁹ Historia biżuterii od starożytności do czasów współczesnych, źródło: <http://rewolucjakulturalna.pl/historia-bizuterii-starozytnosci-czasow-wspolczesnych/>, (2.08.2020).

Te same naszyjniki nałoży na siebie Glauke – filmowa i operowa. Staną się one narzędziem zbrodni i rozprzestrzenią na jej ciele truciznę (por. Przykład 9a i b).



Przykł. 9a. *Medea*, reż. P.P. Pasolini, 1969, ed. P.K.



Przykł. 9b. *Medea*, reż. S. Waltz, Grand Théâtre de Luxembourg 2007, ed. P.K.

Oprócz dialogu z ważnymi dziełami zapisanymi w historii kultury Sasha Waltz weszła w dyskusję także z tradycjami operowymi, z którymi, jako reżyserce, przyszło się jej zmierzyć, jak również z samym dziełem Dusapina. Biorąc pod uwagę czas trwania *Medeamaterial* oraz zamysł jej wystawienia razem z innym dziełem operowym (w tym wypadku z *Dydoną i Eneaszem* Purcella), można wskazać nawiązanie do *petit opéra*, choć tezie tej może przeczyć fakt, że gatunek ten minimalizował obecność elementu tanecznego – tak bardzo charakterystycznego dla *grand opéra*⁵⁰. Oprócz wspomnianych wcześniej odwołań do określonych konwencji operowych, reżyserka dokonała także zmian w partyturze. Choreografka dodała na początku długą scenę, podczas której tancerze poruszają się przy towarzyszeniu dźwięku *f*¹ i dmuchawy. Ponadto, po słowach Medei „gorsza niż śmierć”⁵¹ (takt 553, czas ok. 1:02:40⁵²), Waltz zaproponowała drugą scenę (tylko z dmuchawą), co stanowi rodzaj klamry kompozycyjnej, ale też dodała kolejny element do portretu głównej bohaterki, gdyż Medea stoi w wietrze na wzniesieniu, wśród ciał swoich ofiar, nie rozpoznając nawet samego Jazona⁵³.

Dla większości gatunków operowych nietypowe jest powierzanie tak znaczącej roli choreografii, co może stanowić przykład transpozycji głosu na ciało. Uwidacznia się tu zatem kolejna inspiracja filmem Pasoliniego. W wypadku *Medei* tancerze odgrywają rolę chóru antycznego⁵⁴, jednak w specyficzny sposób: czasem są ludem kolchidzkim pobitym i zranionym przez Argonautów, czasem społecznością koryncką wierną Kreonowi, a jeszcze w innych momentach złowrogimi Eryniami, które są uzewnętrznionymi postaciami gniewu Medei⁵⁵. Tancerze i solistka przyciągają się i odpychają, pomiędzy nimi tworzy się nieprzerwany konflikt. Ta dominująca rola elementu choreograficznego sprawia, że inscenizacji najbliższej

do tradycji *grand opéra*, jednak nie mniej ważne są *tableaux* – sceny, w których tancerze tworzą nieruchome obrazy.

PODSUMOWANIE

Bliższe przyjrzenie się *Medei* pozwala odkryć rzecz szczególną: zabiegi literackie, kompozytorskie i inscenizacyjne nie tylko wyeksponowały postać kobiety, zdradzonej żony i nieszczęśliwej matki szukającej zemsty, ale również skierowały uwagę w stronę przyczyn takiego stanu rzeczy. Zwróciły uwagę na ból wywołany przez świadomość zdrady i cierpienie spowodowane dychotomią pomiędzy miłością do dzieci a świadomością, że są one owocem związku, który doprowadził Medeę do emocjonalnej skrajności. Można też zaobserwować wyeksponowanie jednostki walczącej z bezdusznym i obojętnym ogółem społeczności. Bitwy toczą się na różnych poziomach: zarówno prostego funkcjonowania w grupie, jak i walki o własne życie. Postać Medei stanowi centrum dzieł Heinera Müllera, Pascala Dusapina i Sashy Waltz. Ważna jest jednak nie tylko sama bohaterka oraz zaprezentowany w operze jej wielowymiarowy portret, ale także sam proces tworzenia owego portretu – od obecnych w tekście Müllera aluzji i fragmentarycznego stylu, przez nawiązania stylistyczne zawarte przez kompozytora w partyturze, aż po odwołania do różnych gatunków operowych i filmu obecne w inscenizacji Sashy Waltz. Niniejszy artykuł z pewnością nie wyczerpuje tematu – raczej stanowi wstęp (i zachętę) do podjęcia bardziej szczegółowych badań i poszukiwania kolejnych intertekstualnych nawiązań oraz odniesień gatunkowych w dziele Heinera Müllera, Pascala Dusapina i Sashy Waltz.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson Julian, *Spectral Music*, w: *Grove Music Online*, red. George Grove, Oxford University Press, źródło: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050982>, (7.04.2020).
- Baranowski Tomasz, *Ekspresjonizm w muzyce XX wieku*, Elan, Białystok 2006.

⁵⁰ M. Everist, *Grand Opéra—Petit Opéra: Parisian Opera and Ballet from the Restoration to the Second Empire*, „19th-Century Music” 2010 nr 3, s. 195–231.

⁵¹ H. Müller, *Medeamaterial...*, op. cit., s. VI, *Schlimmer als Tod*; H. Müller, *Gnijący brzeg...*, op. cit., s. 186.

⁵² P. Dusapin/S. Waltz, *Medea*, Grand Théâtre de Luxembourg, 23.05.2007. Nagranie reżyserki zamieszczone na prywatnym kanale Sasha Waltz & Guests w serwisie Vimeo: <https://vimeo.com/84767168>, (26.06.2018).

⁵³ C. Schenck, *Les chœurs...*, op. cit., s. 5.

⁵⁴ Ibidem, s. 2 i n.

⁵⁵ Ibidem, s. 3.

- Budzowska Małgorzata, *Medea w tradycji przedeurypiidejskiej*, „Collectanea Philologica” 2004 t. 8, s. 73–82.
- Christine Birkle, *How I Felt*, red. Johannes Kochs, Revolver Publishing, Berlin 2018.
- Dusapin Pascal, *Composer. Musique, Paradoxe, Flux*, Fayard, Paris 2007.
- Dusapin Pascal, *Flux, trace, temps, inconscient: Entretiens sur la musique et la psychanalyse*, Éditions Cécile Defaut, Nantes 2012.
- Dusapin Pascal, *Une musique en train de se faire*, Seuil, Paris 2009.
- Eurypides, *Medea*, przeł. Jan Kasprowicz, [w:] Jan Kasprowicz, *Przekłady*, t. V, red. Wojciech Meisels, Kraków 1931.
- Eurypides, *Medea*, przeł. Robert Chodkowski, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2012.
- Everist Mark, *Grand Opéra—Petit Opéra: Parisian Opera and Ballet from the Restoration to the Second Empire*, „19th-Century Music” 2010 nr 3, s. 195–231.
- Garbuz Olga, *Pascal Dusapin: mythe, algorithmes, palimpseste*, Aedam Musicae, Château-Gontier 2017.
- Griffiths Paul, *Dusapin Pascal*, [w:] *Grove Music Online*, red. George Grove, Oxford University Press, s. 3319–3320, <http://www.oxfordmusiconline.com.00008cve07ee.han.buw.uw.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044939?rskey=siQHEB&result=1> (18.03.2018).
- Grimal Pierre, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. Marta Bronarska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987.
- Hofmann Will, *Expressionismus*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Friedrich Blume, t. III, Bärenreiter-Metzler, Kassel–Basel 1954, szp. 1658–1672.
- Historia biżuterii od starożytności do czasów współczesnych*, źródło: <http://rewolucjakulturalna.pl/historia-bizuterii-starozynosci-czasow-wspolczesnych/>, (2.08.2020).
- Krupińska Eliza, *Analiza substancjalno-formalna dzieła operowego na przykładzie opery Faustus, the Last Night (2003–2004) Pascala Dusapina*, [w:] eadem, *Muzyka jako forma symboliczna: strukturalna semiotyka dzieła muzycznego*, niewydana praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2016, s. 121–150.
- Krupińska Eliza, *Jak Hjelmsleva można zastosować w muzykologii? Analiza substancjalno-formalna dzieła operowego na przykładzie opery Faustus, the Last Night (2003–2004) Pascala Dusapina*, „Res Facta Nova” 2013 t. 14(23), s. 45–57.
- Laskowski Aleksander, „Słyszę formy przestrzenne” — rozmowa z *Pascalem Dusapin*, „Ruch Muzyczny” 2012 nr 12, s. 33–34.
- Manning Susan Allene, Benson Melissa, *Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany*, „The Drama Review” 1986 nr 2.
- Medeamaterial de Pascal Dusapin*, „T&M Nanterre” [broszura informacyjna spektaklu], Nanterre 2000.
- Müller Heiner, *Material, Texte und Kommentare*, Reclam, Leipzig 1990.
- Müller Heiner, *Opis obrazu*, przeł. Jacek St. Buras, „Dialog” 1985 nr 10, s. 68–71.
- Müller Heiner, *Stücke, hrsg. und mit einem Essay von Joachim Fiebach*, Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, Berlin 1988.
- Nubel Jonathan, *Le timbre baroque dans Medeamaterial de Pascal Dusapin*, „Musimédiane” 2013 t. 7. <https://www.musimediane.com/numero7/NUBEL/index.html> (26.06.2018).
- Paczkowski Szymon, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Polihymnia, Lublin 1998.
- Pawłowska Małgorzata, *Narracja w operze współczesnej: Pascal Dusapin — Roméo & Juliette*, [w:] eadem, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 294–330.
- Pawłowska Małgorzata, „Une aventure extraordinaire”, czyli Roméo & Juliette Pascala Dusapina, „Res Facta Nova” 2013 t. 14(23), s. 17–43.
- Rognoni Luigi, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. Henryk Krzeczkowski, PWM, Kraków 1978.
- Schenck Cécile, *Les chœurs dansants de Sasha Waltz. Medea, d'après l'opéra Medeamaterial de Pascal Dusapin*, „Sken&graphie” 2016 t. 4: źródło: <http://journals.openedition.org/skenographie/1292>, (14.01.2018).
- Seneka, *Medea*, przeł. Elżbieta Wesołowska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2000.
- Sugiera Małgorzata, *No more Heroes, no more Shakespeares*, [w:] Heiner Müller, *Makbet, Hamletmaszyna, Anatomia Tytusa*, przeł. Jacek St. Buras, Elżbieta Jeleń, Monika Muskała, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 7–11.
- Walerich-Szymani Ewa, *Godzina aktora. Poszukiwanie utopii w dramaturgii Heinera Müllera*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Wypustek Andrzej, *Antyczna magia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2001.
- Zawistowski Piotr, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, <http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf> (01.09.2020).

Przykłady nutowe wykorzystane w artykule: *Medeamaterial*

Author: Heiner Müller

Composer: Pascal Dusapin

© Editions Salabert / Verlag Der Autoren GmbH Co.

With the kind authorization of Universal Music Publishing and Salabert Edition

Za udostępnienie i udzielenie zgody na publikację kadrów z prywatnego nagrania inscenizacji *Medei* autorka składa podziękowanie Sashy Waltz.

Na potrzeby analizy naukowej dokonanej w artykule wykorzystano również kadry z filmu *Medea* w reżyserii P.P. Pasoliniego z 1969 roku.

SUMMARY

Paulina Książek

In the Shackles of Myth – *Medeamaterial* of Heiner Müller, Pascal Dusapin and Sasha Waltz

Pascal Dusapin is regarded as one of the outstanding contemporary French composers. The opera genre seems to have a special place among his creative achievements. *Medeamaterial* is the composer's second work for the stage, and one of many where myth becomes the subject. As the text of the libretto, he chose a text by a German dramatist, Heiner Müller. Both authors decide to reinterpret an antique history and deconstruct it using the means available to them. As does Sasha Waltz, who in 2007 staged Dusapin's work. All three, while initiating a dialogue with the past, set the work firmly in the present. In this article the author attempts to answer the question how the devices used by these creative artists shape the psychological portrait of the drama's heroine.

Keywords

opera, Medea, *Medeamaterial*, baroque, twentieth-century music, Sasha Waltz, Pascal Dusapin, Heiner Müller