

Amalgamowanie kognitywne w librecie *Space Opery* Aleksandra Nowaka

Paulina Zgliniecka
Akademia Muzyczna w Krakowie

Rys biograficzny

Aleksander Nowak (ur. 1979) uznawany jest za jednego z ciekawszych kompozytorów średniego pokolenia. W jego twórczości wskazać można kilka ważnych, pozwalających na jej identyfikację z szeroko rozumianym postmodernizmem, cech, takich jak: dyskurs z „muzyką popularną”, sięganie do różnych stylów, technik i estetyk, tym samym – pojmowanie współczesnej muzyki, jako swoistej „gry kontekstów”¹, wreszcie zainteresowanie relacjami międzyludzkimi. Wysoce indywidualną cechą, stawiającą Nowaka w kręgu kompozytorów zaangażowanych, jest „życiopisanie”. Terminem pierwszy raz posłużył się krytyk literacki Henryk Bereza, odnosząc się do twórczości Edwarda Stachury. Na obwolucie pierwszego wydania *Siekierzady albo zimy leśnych ludzi* poety z 1971 roku pisał:

Stachura pisze całym sobą, wszystko w nim jest podporządkowane pisaniu, poza pisaniem Stachura w ogóle nie istnieje. [...] Stachura żyje, gdy pisze, a poza tym nie żyje wcale. [...] Naprawdę życie Stachury jest życie-pisaniem. Jego pisarstwo jest tożsame z jego życiem, jedno z drugiego wynika, jedno jest drugim, jest to jedność, jedność nierozdzielna, jedność całkowita. [...] Życio-pisanie Stachury jest dramatem czystym, dramatem nieustannym i na całe życie, dramatem bez rozwiązania².

Na „życiopisanie” u śląskiego kompozytora jako pierwszy zwrócił zaś uwagę jeden z ważniejszych polskich krytyków muzycznych, Andrzej Chłopecki:

1 Marcin Trzęsiok, *Muzyka rzeczywistego świata. Rozmowa z Aleksandrem Nowakiem*, „Kwarta. Magazyn o polskiej muzyce współczesnej” 1(16)/2011, s. 2, https://pwm.com.pl/pliki/2/6/4/2637_2158_Kwartanr1sierpien2011.pdf [data dostępu: 12.09.2018].

2 Edward Stachura, *Siekierzada albo zima leśnych ludzi*, Warszawa 1971, Wydanie I, porównaj także: Marian Buchowski, *Buty Ikara. Biografia Edwarda Stachury*, Warszawa 2017.

Charakterystyczną cechą i znakiem szczególnym przynajmniej kilku znaczących utworów kompozytora Aleksandra Nowaka jest swoiste „życiopisanie”³.

„Życiopisanie” przejawia się w wyjątkowo osobistym charakterze kompozycji. Termin kryje w sobie tak twórcze inspiracje jak też metody i środki kompozytorskie. Nowak niezwykle często czerpie temat czy materiał muzyczny z własnych doświadczeń życiowych, co określa jako „grę z treściami pozamuzycznymi”⁴, rozpoczętą jeszcze w czasie studiów (ku przewyżczeniu pierwszego kryzysu twórczego):

Na początku miałem wielki zapał, który jednak dość szybko gdzieś uleciał, a ja utkwiałem w martwym punkcie nie wiedząc ani jak, ani co, ani po co pisać. W końcu postanowiłem „podejść sam siebie od tyłu” i po prostu powiązać pisanie muzyki z tym, co mnie prywatnie zajmuje.[...] Dzięki temu udało mi się mój kryzys przełamać. I odtąd każda kompozycja opiera się w mniejszym lub większym stopniu na takich prostych elementach wziętych z rzeczywistości. To jest inspiracja pozwalająca mi pisać dalej⁵.

W „życiopisanie” szczególnie wpisują się skomponowane przez Nowaka opery, w tym *Space Opera* stanowiąca główny temat niniejszego artykułu.

Space Opera

Ukończona w 2014 roku kompozycja powstała na zamówienie Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu w ramach programu zamówień kompozytorskich Instytutu Muzyki i Tańca (tam również została wystawiona po raz pierwszy, w 2015 roku). Autorem libretta jest poeta i pisarz, Georgi Gospodinov (ur. 1968) bułgarski pisarz i krytyk współczesny, który to, za sprawą swojej obecności na krakowskim Festiwalu Conrada w 2012 roku, stopniowo staje się coraz bardziej rozpoznawalny w Polsce. Charakterystyczną cechą dla opowiadań i wierszy Gospodinova jest swoiste snucie wciąż tych samych narracji (określa je mianem „małych historii”), które często urywa, by móc kontynuować je znów w innym miejscu. Są one fragmentaryczne, a zarazem spójne, oddają uniwersalny stan rzeczy przez pryzmat doświadczeń jednostki, zatrzaśniętej w swojej własnej „prywatnej apokalipsie”⁶, która zdaniem Doroty Kozińskiej:

w przeciwieństwie do apokalipsy biblijnej – trwa w nieskończoność, jest ciągłym umieraniem duchowym, które nie znajduje należnej prze-

3 Andrzej Chłopecki, *MUZYKA 2.1: ALEKSANDER NOWAK*, [w:] „Dwutygodnik” 5(30)/2015 <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1116-muzyka-21-aleksander-nowak.html>> [data dostępu: 12.12.2016].

4 Marcin Trzęsiok, *op.cit.*, s. 2.

5 *Ibidem*.

6 Dorota Kozińska, *Tysiącrotnym okiem owada*, <http://www.teatr-pismo.pl/przeglad/1148/tysiackrotnym_okiem_owada/> [data dostępu: 13.04.2018].

ciwwagi w śmierci fizycznej. Mała, codzienna apokalipsa rozgrywa się w atmosferze żalu, a może bardziej tęsknoty, którą Gospodinow określa nieprzetłumaczalnym ponoć na żaden język słowem „tyga”. To smutek po czymś, co się nigdy nie wydarzyło, połączony z bolesną świadomością, że życie przecieka nam przez palce, że pewne marzenia nigdy się nie spełnią, że u sedna tych gorzkich rozczarowań tkwią nie tylko nasze błędne decyzje i osobiste zahamowania, ale też mnóstwo uwarunkowań zewnętrznych⁷.

Tematów Gospodinow szuka niejako „na ulicy”, wpisując postkomunistyczną sytuację własnego kraju w tworzone przezeń historie, w czym odnaleźć można swoiste analogie do „życiopisania” Nowaka. Od innych entuzjastów ponowoczesnej melancholii wyróżnia go znakomite wyczucie groteski. Jego artystycznym podpisem są muchy, pełniące rolę metaforyczną. Zdaniem Kozińskiej, mucha „jest utożsamiana z wszystkimi tymi małymi rzeczami, o których chce mówić”⁸.

Istotne jest dla pisarza opowiadanie historii tych, którzy nie mają własnego głosu ani języka. Ze wszystkich „małych historii” składana jest jedna wielka – idea tzw. powieści fasetkowej, dla której inspirację stanowi specyficzna budowa oka muchy, które składa się z wielu małych fasetek (stanowiących jednocześnie inspirację dla formy powieści czy zbioru opowiadań Gospodinova, jak *Powieść naturalna*⁹ czy *I inne historie*¹⁰). Słowa mają doprowadzić do miejsca, w którym zaczyna się to, co ciekawe – jednocześnie niemożliwe do wypowiedzenia.

Libretto do *Space Opery* Aleksandra Nowaka stanowiło dla bułgarskiego autora początek swoistej przygody z operą współczesną (i jak na razie na nim się wyczerpuje). Główny temat stanowi w nim pierwszy załogowy lot na Marsa, transmitowany przez stację telewizyjną w formacie *reality show*, którego uczestnikami są wybrani spośród grona kandydatów Adam i Ewa. W sterylnie przygotowanej kapsule statku kosmicznego okazują się nie być jednak sami – oprócz obiektywu kamery towarzyszy im ktoś jeszcze, o czym kompozytor wspomina w komentarzu do utworu:

Pierwszoplanowym tematem libretta jest pierwsza załogowa wyprawa do planety Mars i z powrotem na Ziemię. Postaci występujące w tej historii to dwójka astronautów: małżeńska para w średnim wieku, pasażer na gapę: pozornie zwyczajna mucha, kierownik lotu będący również gospodarzem telewizyjnego reality show, oraz chór komentujący wydarzenia z dwóch perspektyw: zbiorowości ludzkiej pozostałej na Ziemi,

7 *Ibidem*.

8 Georgi Gospodinov, *Mucha w operze. Uwagi o tym, co jest wzniosłe, a co powszednie we współczesnym librecie*, [w:] *Opera współczesna i teatr muzyczny wobec przemian technologicznych, kulturowych i gospodarczych*, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszko, Poznań 2015, s. 182.

9 G. Gospodinov, *Powieść naturalna*, przeł. Marta Hożewska-Todorow, Sejny 2009.

10 G. Gospodinov, *I inne historie*, przeł. Magdalena Pytlak, Sejny 2011.

oraz dusz zwierząt wysłanych przez człowieka w kosmos na różnych etapach eksploracji przestrzeni pozaziemskiej. Epizodycznie pojawiają się też Łajka, pierwszy w historii pies wysłany na orbitę, oraz Beduin prowadzący karawanę zwierzęcych dusz przez marsjańską pustynię. Małżonkowie na długie miesiące uwięzieni w małej kapsule muszą ułożyć sobie życie w nowych, kosmicznych realiach. Do głosu dochodzą rychło zwykłe, ziemskie sprawy. Ale obecne są też i te niezemskie...¹¹.

Inspirację do skomponowania *Space Opery* dostrzec można w autentycznych działaniach organizacji Mars One – prywatnego projektu holenderskiego przedsiębiorcy, Basa Lansdorpa. Zakłada on wysłanie na Marsa grupy ludzi, których głównym zadaniem będzie przeżycie na nieznaną dotąd ziemi. Spośród kilkuset zgłoszeń wyłoniono blisko stu kandydatów do pierwszej w historii załogowej misji na Czerwoną Planetę. Aby możliwe było jej sfinansowanie organizacja zaplanowała stworzenie *reality show*, sprzedając do niego prawa telewizjom na całym świecie¹².

Libretto – analiza

W librecie *Space Opery* wyróżnić można trzy plany – niezależne, ale wzajemnie się uzupełniające. Jest zatem historia Adama i Ewy (plan kosmiczny) – archetypowej pary ludzkiej, która ma spędzić 500 dni w szczelnie zamkniętej kapsule, podczas podróży na Marsa i z powrotem. Oboje stanowią swoistą reprezentację ludzi przeżywających kryzys w związku, którzy chcąc się realizować często zmuszeni są iść na kompromis. Ewa, pragnąca dziecka i zwyczajnego, rodzinnego życia, decyduje się na osobliwą podróż, będącą niespełnionym marzeniem jej męża, Adama.

Odrębny, ziemski plan to plan *reality show* – swoisty teatr w teatrze, gdzie mistrzem ceremonii jest Producent i wodzirej telewizyjnego programu, którego sukces zapewni organizatorom zwrot kosztów przedsięwzięcia. Najważniejszą dlań kwestią jest zatem ilość widzów zebranych przed szklanymi odbiornikami (w partyturze partie chóru widzów żywo reagujących na transmisję z kosmicznej podróży Adama i Ewy). W sposób wyraźny plan *reality show* nasuwa skojarzenia z popularnym swego czasu programem telewizyjnym *Big Brother*.

Plan trzeci jest zwierzęcy – główny wątek, wokół którego budowana jest akcja stanowi historia zwierząt, które poniosły śmierć w imię realizacji ludzkich mrzonek o wszechświecie (chór Muszek Owocówek w Prologu do I Aktu opery, arioso Łajki w Prologu do II Aktu, chór wszystkich żywych stworzeń, wysłanych kiedykolwiek w kosmos, a więc tak muszek, jak psów czy małp, a także ludzi w Epilogu prowadzonych przez marsjańskiego Beduina). Ta niezwykle osobliwa grupa postaci zdaniem filozofa literatury, krytyka i tłumacza Grzegorza Janko-

11 Aleksander Nowak, *Space Opera* – komentarz do utworu, <http://www.aleknowak.com/pl/muzyka/sceniczne/> [data dostępu: 23.02.2018].

12 *Mars One – Mission*, <http://www.mars-one.com/mission> [data dostępu: 28.02.2017].

wicza stanowi powierników „etycznego przesłania: dążenia człowieka, przyjmujące formy kosmicznego spektaklu, są skazane na niepowodzenie nie dlatego, że zawodzi technika, lecz dlatego, że zawodzi etyka”¹³.

Plan	Kosmiczny	Ziemiński (reality show)	Zwierzęcy
Postacie biorące udział w akcji	Adam, Ewa	Producent, chór widzów	Mucha, chór Muszek Owocówek, Łajka, chór wszystkich żywych stworzeń wysłanych w kosmos, Marsjański Beduin
Postacie jako kontekst			psy (Bars, Lisiczka, Biełka, Strielka, Pchełka, Damka, Krasawka, Czernuszka, Zwiedzoczka, Wierterok, Ugołjok, Muszka...), małpy rezusy — makaki (Albert Pierwszy, Albert Drugi, Albert Trzeci, Albert Czwarty),
Miejsca akcji	Kapsuła statku kosmicznego	Studio telewizyjne	Komos

TABELA 1. PLANY W LIBRETCIE *SPACE OPERY*

Libretto – najważniejsze wątki jako amalgamaty kognitywne (treść, postacie)

Z pozoru prosta historia, ujęta w librecie *Space Opera*, w rzeczywistości stanowi skomplikowany amalgamat, którego szczegółowy układ przedstawić można za pomocą tzw. siatki integracji pojęciowej – swoistej podstawy dla koncepcji amalgamatów pojęciowych Marka Turnera i Gillesa Fauconniera. Na wstępie warto wspomnieć, iż pierwsze próby przełożenia wspomnianej teorii na grunt muzyki podjęli na początku XXI wieku tacy badacze, jak: Lawrence M. Zbikowski¹⁴ (zastosowanie amalgamowania do analizy lamentu Dydony z *Dydony i Eneasza* Henry’ego Purcella), Michael Spitzer¹⁵ (połączenie teorii stapiania pojęciowego i metafory kognitywnej dostarcza użytecznego

13 Grzegorz Jankowicz *Kondycja ludzkiego istnienia*, https://opera.poznan.pl/media/uploaded/SPACE%20OPERA/spaceopera_web.pdf [data dostępu: 25.03.2018].

14 Lawrence M. Zbikowski, *Conceptual blending, creativity, and music*, „Musicae Scientiae” 22(1)/2018, s. 6-23, <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1029864917714302>, [data dostępu: 12.10.2018].

15 Michael Spitzer, *Conceptual blending and musical emotion*, „Musica Scientiae” 22(1)/2018, s. 24-37, <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1029864917714302> [data dostępu: 12.10.2018].

narzędzia do analizy emocji muzycznych) czy Elisabeth P. Sayrs¹⁶ (odniesienie problemu na grunt muzyki filmowej). W Polsce amalgamowaniem kognitywnym zajęła się Agnieszka Draus¹⁷ (na przykładzie heptalogii *Licht* Karlheinz Stockhausena).

Amalgamowanie (integracja) pojęć jest w myśl Turnera i Fauconniera równie ważna dla ludzkiego myślenia, jak znane wcześniej: metafora i analogia. Źródłem tego ujęcia jest zaś teoria przestrzeni mentalnych, czyli koncepcja integracji pojęciowej, która przewiduje istnienie tzw. kognitywnej płynności (*cognitive fluidity*), gdzie istotę stanowi łączenie w całość elementów pochodzących z różnych źródeł i dziedzin pojęciowych¹⁸.

W koncepcji integracji pojęciowej punktem wyjścia stają się przestrzenie wyjściowe (*input spaces*). Podobieństwa między nimi pozwalają na wzajemne odwzorowanie struktur wyjściowych. Swisty rdzeń owego odwzorowania określa zaś przestrzeń generyczna (*generic space*). Charakteryzuje ją taka sama struktura i relacje, jak w przestrzeniach wyjściowych (na których podobieństwo jest z resztą odwzorowywana). Amalgamat pojęciowy (termin, stanowiący odpowiednik dla angielskiego słowa *blend*, zaproponowany przez Romana Kalisza, filologa angielskiego i językoznawcę¹⁹, aby możliwie najlepiej oddać istotę wyżej wspomnianej teorii Turnera i Fauconniera) jest zatem wynikiem operacji stapiania przestrzeni pierwotnych (*conceptual blending*)²⁰. Częściowo dziedziczy niejako strukturę przestrzeni wyjściowych, częściowo zaś wytwarza własną.

Amalgamat wyłania się w wyniku operacji obejmujących trzy procesy: kompozycję (*composition*), uzupełnienie (*completion*) oraz rozwój (*elaboration*). Kompozycja polega na przeniesieniu relacji z jednej przestrzeni na elementy z innej. Uzupełnienie następuje, gdy struktura amalgamatu niejako harmonizuje się z informacją w pamięci (w tym miejscu często przywoływane mogą być różnego rodzaju ramy tudzież modele kulturowe i kognitywne). Etap silnie wiąże się z kolej z rozwojem (elaboracją), który najczęściej przekłada się na mentalne

16 Elisabeth P. Sayrs, *Narrative, Metaphor, and Conceptual Blending in „The Hanging Tree”*, „Music Theory Online” 9(1)/2003, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.sayrs.html> [data dostępu: 18.10.2018].

17 Agnieszka Draus, *Amalgamowanie kognitywne i strategie intertekstualne w cyklu scenicznym „Licht” Karlheinz Stockhausena* http://www.zkp.org.pl/images/pliki/forum_muzykolog/FM2014_Draus.pdf [data dostępu: 12.10.2017].

18 Opracowane na podstawie: Agnieszka Libura, *Amalgamaty kognitywne. Powstanie i rozwój koncepcji integracji pojęciowej*, [w:] *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Kraków 2007, s. 11-66.

19 Roman Kalisz, *Pojęcie pragmatyki językowej w świetle językoznawstwa kognitywnego*, [w:] *Językoznawstwo kognitywne II. Zjawiska pragmatyczne*, red. Wojciech Kubiński, Danuta Stanulewicz, Gdańsk 2001, s. 13-21.

20 *Ibidem*.

i fizyczne imitowanie sytuacji w amalgamacie²¹. W operze Nowaka amalgamatem jest konkretna sytuacja – to, co dzieje się na statku kosmicznym, którym podróżują główni bohaterowie.

Przestrzenie wyjściowe:

1. *space opera*

Już sam tytuł (*Space Opera*) wskazuje na odwołania do podgatunku fantastyki naukowej, w którym akcja budowana jest zwykle wokół romantycznych przygód w przestrzeni kosmicznej, jak też międzygwiazdnych podróży czy kosmicznych bitew, do czego z resztą kompozytor sam przyznał się w jednej z rozmów przy okazji poznańskiego prawykonywania:

Tytuł *Space Opera* nawiązuje wprost do jednego z gatunków „science fiction”, popularnego w latach 70’ i 80’, ukazującego zazwyczaj perypetie miłosne bohaterów w otoczeniu wszystkich fantastycznonaukowych atrybutów – laserów, kapsuł, obcych planet, kosmitów²².

2. *reality show*

W *Space Operze* Nowaka odnaleźć można jednocześnie odniesienia do programu *Big Brother*, który wkrótce po premierze w Polsce stał się przedmiotem z jednej strony narodowej debaty, z drugiej zaś uczonej dysputy (zbiór tekstów pod redakcją Wiesława Godzica²³).

Reality show lub szerzej – *reality TV* (tłumaczona jako „telewizja rzeczywistości”) obejmuje programy przedstawiające „prawdziwe życie” biorących w nich udział ludzi – aktorów widowiska sprzedawanego w czasie transmisji. W imię medialnej sławy i materialnych zysków gotowi są wyłączyć się z realnego społeczeństwa. Kulturoznawca, historyk kultury i antropolog kulturowy Roch Sulima wskazuje: „W społeczeństwie konsumpcyjnym życie społeczne steatralizowało się, stało się widowiskiem, na które patrzymy, ale rzadko realnie się w nie możemy włączyć”²⁴.

3. kinematografia

Akcja nasuwa skojarzenia z kilkoma pełnometrażowymi realizacjami filmowymi: ekranizacją powieści Arthura C. Clarke’a *2001: Odyseja kosmiczna*, której podjął się Stanley Kubrick (na co wskazał także Michał J. Stankiewicz²⁵), *Marsjaninem* Ridleya Scotta, a także filmem *Interstellar* Christophera Nolana.

21 Anna Ginter, *O teorii amalgamowania na przykładzie metafory kampanii wyborczej „Być kierowanym z tylnego siedzenia”* <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl_11089_5025/c/06ginter.pdf> [data dostępu: 19.10.2018].

22 Michał J. Stankiewicz, *Odkrywać nierozpoznane* <https://opera.poznan.pl/media/uploaded/SPACE%20OPERA/spaceopera_web.pdf> [data dostępu: 23.03.2018]

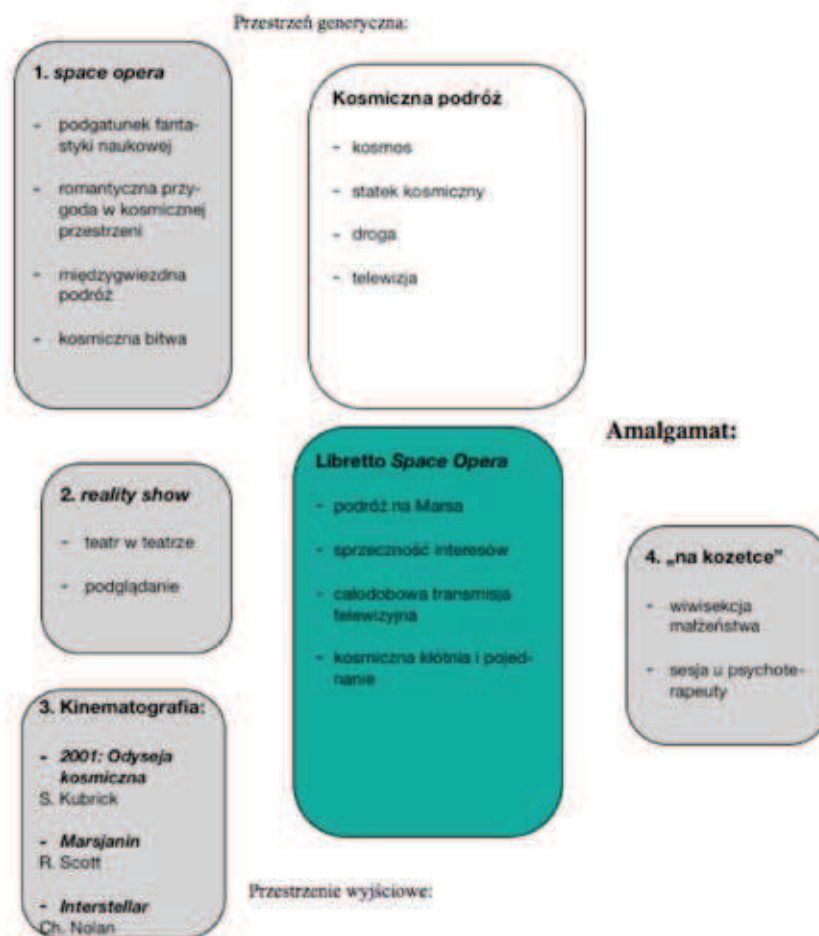
23 *Poglądanie Wielkiego Brata*, red. Wiesław Godzic, Kraków 2001.

24 Roch Sulima, *Oko „Wielkiego Brata”*, [w:] *Poglądanie Wielkiego Brata*, red. Wiesław Godzic, Rabid, Kraków 2001, s. 26.

25 *Ibidem*.

4. „na kozetce”

Kosmiczna podróż Adama i Ewy nasuwa wreszcie skojarzenia z sesją u psychoanalityka. To swoista wiwisekcja relacji małżeńskiej, na pierwszy plan wychodzą właściwie interesy i pragnienia obojga, jak się okazuje – niezgodne, wręcz zupełnie odmienne (Ewa chce dziecka, Adam – spełnienia dziecięcych marzeń o podróży na Marsa).



PRZYKŁAD 1. LIBRETTO – PROCES AMALGAMOWANIA²⁶.

W operze Nowaka nie tylko konkretna sytuacja ujęta w librecie stanowi amalgamat. Każdą z postaci można (w mniej lub bardziej szczegółowy sposób) scharakteryzować w przywoływanej wyżej koncepcji Turnera i Fauconniera.

²⁶ Przykład 1, jak też kolejne, zostały sporządzone i przygotowane przez autorkę artykułu.

Adam i Ewa

Adama i Ewę – głównych bohaterów opery Nowaka – warto rozpatrywać w kontekście archetypów w rozumieniu Carla Gustava Junga. Sięgając definicji archetyp (gr. *archetypon* – pierwowzór, od *arche* – początek, *typos* – typ) stanowi prastary wzorzec istniejący w ludzkich umysłach w sposób nieświadomy, określając wyobrażenia o świecie, a także przeżycia religijne czy zachowania²⁷. Archetyp jest niezmienny i nie podlega przemianom historycznym, a jego aktualizacje stanowią symbole, jak też obrazy archetypowe, które kształtują się w różnych dziedzinach działalności ludzkiej (w tym – sztuce)²⁸. Dla Junga

archetypy to czynniki i motywy, które porządkują pewne elementy psychiczne nadając im formę obrazów (które nazwa obrazami archetypowymi²⁹), i to zawsze w sposób rozpoznawany dopiero na podstawie uzyskanego rezultatu. Wyprzedzają one świadomość i przypuszczalnie stanowią strukturalne dominanty psychiki w ogóle³⁰.

Stary Testament (Rdz. 2, 7) wskazuje, iż Bóg stworzył Adama i Ewę na swój obraz i podobieństwo³¹. Choć małżeństwo pojawia się w czasie i scenerii dalece odbiegającej od biblijnego przedstawienia już sam fakt wykorzystania imion pierwszych ludzi nasuwa konkretne skojarzenia. Przez pryzmat filozofii Junga parę pierwszych ludzi zaliczyć można do tzw. archetypowych idei, które autor postrzega jako niezniszczalne podstawy ducha ludzkiego: choćby przez długi czas pozostawały w strefie zapomnienia, niekiedy zniekształcone przez czas i ludzki intelekt – powracają ciągle od nowa, stanowiąc „ponadczasową prawdę w ludzkiej naturze”³².

Postać Adama jest swoistą syntezą tradycyjnego, wręcz stereotypowego wizerunku mężczyzny (por. Przykład 2). Jednocześnie przyjmuje w pewnym sensie rolę biblijnego Adama – archetypicznego pierwszego mężczyzny, który wspólnie z Ewą daje życie rodzajowi ludzkiemu (tym razem w przestrzeni kosmicznej).

27 *Archetyp*, hasło: [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Józef Sławiński, Wrocław 1988, s. 39.

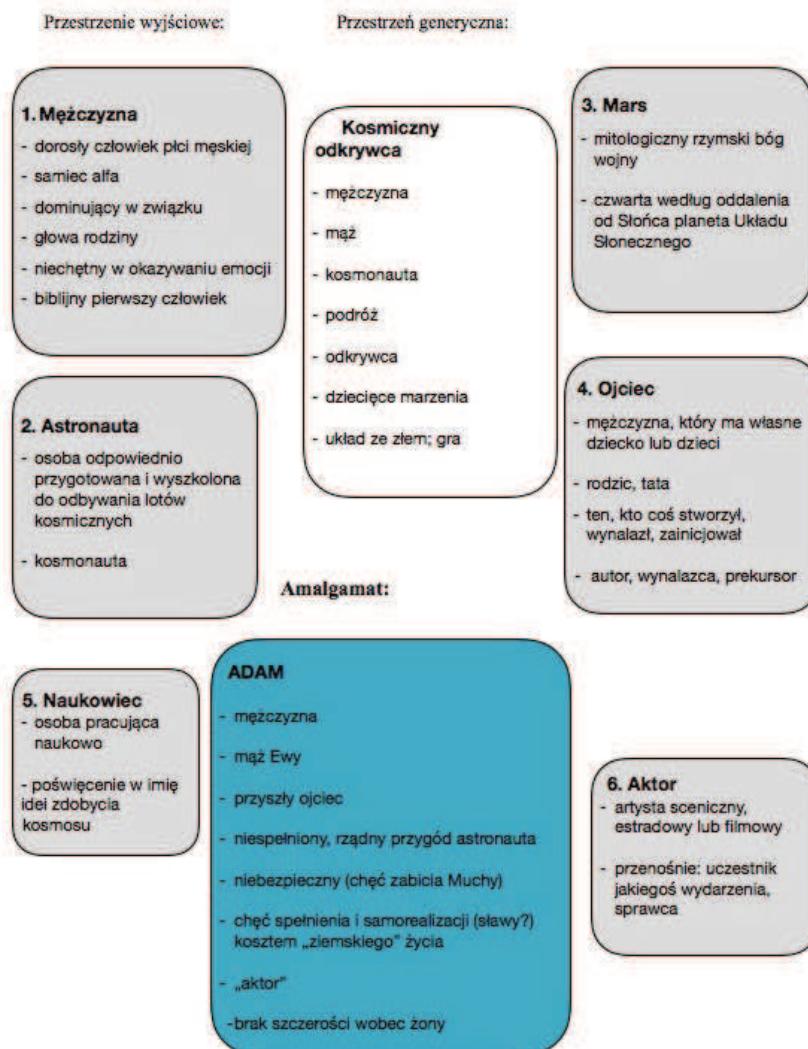
28 *Ibidem*.

29 Przypis autorki.

30 Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 183.

31 O Adamie i Ewie dowiadujemy się z pierwszej księgi Biblii – Księgi Rodzaju (zwanej inaczej *Genesis*). Ujęty jest w niej opis stworzenia świata i człowieka, wskazując przyczyny grzechu pierworodnego, zbrodnię Kaina, potop, a także dzieje Abrahama i jego rodziny. Główne postaci *Genesis* to: Adam i Ewa, Kain i Abel, Noe, Abraham i Sara, Lot, Izaak i Rebeka, Jakub i Ezaw, Rachela i Lea, Józef i jego bracia (dwunastu synów Jakuba; Izraela, od których wywodzi się dwanaście pokoleń Izraela).

32 Carl Gustav Jung, *op. cit.*, s. 173.



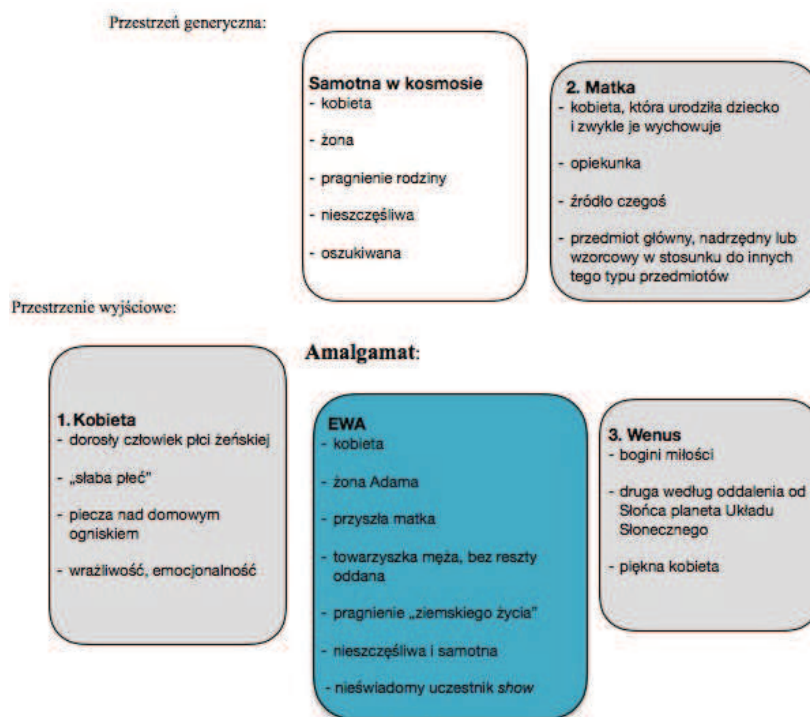
PRZYKŁAD 2. ADAM – PROCES AMALGAMOWANIA.

Adam to biblijny pierwszy człowiek. Jego imię pochodzi od hebrajskiego *adama* (ziemia). Postać pierwotnie pojmowano, jako: „uogólnione przedstawienie siły wszechświata, która w nim została skondensowana”³³. W *Space Opera* jest niespełnionym, rządym przygód, astronautą, pragnącym od dziecka polecieć na Czerwoną Planetę (nie zważając na towarzyszące temu konsekwencje). Adam to kosmonauta i naukowiec. Z libretta można dowiedzieć się o tym, jak przekładał pracę i związane z nią misje nad własną rodzinę, po-

33 Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2000, s. 62.

zostawiając Ewę wielokrotnie samotną, w pustym domu. To dominujący w związku samiec alfa, głowa rodziny. Niezbyt często okazuje emocje, a reakcje żony interpretuje jako przejaw hysterii. Wchodząc w swoisty układ z Producentem telewizyjnego *show* staje się jednocześnie aktorem tak przed widzami jak też ukochaną, mogłoby się wydawać – najbliższą sobie osobą, umiejętnie ukrywając przed nią całodobową transmisję.

Ewa, symbol życia, natury *naturans*, czyli macierzy wszechrzeczy³⁴, jest zdecydowanie bardziej wrażliwa i emocjonalna, ma naturalne ziemskie potrzeby – pragnie prawdziwej rodziny, której nigdy nie miała (jako mała dziewczynka straciła rodziców, a jej wychowaniem zajęli się dziadkowie; por. Przykład 3). Decydując się na uczestnictwo w kosmicznej misji, a tym samym – realizację marzeń męża, skazuje siebie na samotność. Samotność, która jest w pewnym sensie kontynuacją tego, czego wielokroć zaznała na Ziemi, podczas życia z Adamem. Nieświadomie staje się jednocześnie aktorką telewizyjnego *show*.



PRZYKŁAD 3. EWA – PROCES AMALGAMOWANIA.

Adam i Ewa w pewnym sensie spełniają kryteria charakterystyczne dla potocznych stereotypów: mężczyzna jako dominujący w związku

³⁴ *Ibidem*, s. 128.

samiec alfa pracuje i jest głową rodziny, którą utrzymuje. Niezbyt często okazuje emocje. Kobieta to reprezentacja „słabej płci”, a jej główne życiowe aspiracje to: znalezienie dobrego męża, urodzenie dzieci i opieka nad domem. Małżeństwo stanowi przy tym reprezentację ludzi przeżywających kryzys w związku, którzy, chcąc spełniać się i realizować marzenia, często zmuszeni są iść na kompromis.

Mucha

Kontrowersyjna postać Muchy nie może być odczytywana w sposób dosłowny, jako pospolita *musca domestica* – owad, występujący na całym świecie. Jej obecność wynika z dość osobliwego podejścia autora libretta, który w swoich „małych historiach”³⁵ wielokrotnie podkreślał, jak ważne są dla niego zwierzęta i ich los. Wśród nich główne miejsce zajmuje zaś wspomniany owad, któremu autor poświęca dużo uwagi także w innych swoich pracach (*I inne historie*, tragikomiks *Wieczna mucha*). Najwięcej swoistych „muszych wątków” odnaleźć można jednak w *Powieści naturalnej*, w której autor dedykuje owadom także osobne rozdziały (*W stronę naturalnej historii muchy* oraz *Biblia Much*).

W *Powieści naturalnej* Mucha jawi się, jako:

- jedyne stworzenie, któremu Bóg pozwolił przebywać w snach, niejako w roli dyrygenta: „jako jedyna może przechodzić przez nieprzepuszczalną membranę między dwoma światami”³⁶,
- mityczny Charon,
- boski przeobrażony anioł,
- towarzyszka człowieka od zarania dziejów – muchy to synantropy (gr. *syn* – razem, *anthropos* – człowiek), czyli gatunek, który związany jest z miejscem zamieszkania ludzi i ich działalnością. Mimowolnie stworzone przez ich „odpadkową działalność”³⁷ osiedlają się w ludzkich domach, trzymając się blisko śmietników itp. Kiedy tylko człowiek zjawił się na ziemi, mucha odkryła w każdym swojego „gospodarza”³⁸,
- reducent – organizm rozkładający martwą substancję organiczną, stając się tym samym naturalną barierą dla „rozszałej organicznej ewolucji”³⁹,
- stworzenie o umyśle równym temu, który posiadają ludzie.

Kluczową kwestię stanowi budowa ciała muchy, w którym szczególnie miejsce zajmuje oko – „prawdziwe odkrycie”⁴⁰. Jest bardzo roz-

35 <http://www.polskieradio.pl/9/316/Artykul/707019,ANGELUS-Literacka-Nagroda-Europy-Srodkowej> [data dostępu: 12.11.2016].

36 G. Gospodinov, *Powieść naturalna...*, s. 53.

37 *Ibidem*, s. 90.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*, s. 91.

40 *Ibidem*, s. 91.

winięte, zbudowane z tysięcy małych sześciokątnych, wypukłych oczek – fasetek, z których każda przyjmuje tylko jedną plamkę z obrazu, całość zaś łączy się w mózgu: „Mucha patrzy na świat mozaikowo, czyli fasetkowo”⁴¹.

Postać Muchy jest najbardziej skomplikowanym, a tym samym rozbudowanym amalgamatem wśród postaci *Space Opery*, łącząc w sobie niekiedy skrajne i pozornie wykluczające się cechy (por. Przykład 4). Jest łącznikiem między *sacrum* a *profanum*, „małym skrzydlatym, włochatym bóstwem” (jak wyczytać można w librecie), pierwszą kosmiczną, a zarazem operową muchą-erudytką.

Mucha to anioł: *Angelus domesticus* lub Anioł Stróż (w wierzeniach chrześcijańskich istota niematerialna, pośrednicząca między Bogiem a człowiekiem, pełniąca jednocześnie funkcję indywidualnego opiekuna). Anielska natura Muchy w operze Nowaka ujawnia się głównie poprzez jest stosunek do Adama i Ewy. Mucha-Anioł Stróż, a tym samym baczny obserwator poczynań głównych bohaterów, komentując je z niecodziennej perspektywy tysięcy fasetek muszowego oka, kocha ludzi. Częstokroć filozofuje także o ich wyjątkowej naturze, jest więc filozofem. Trwa przy ludziach w snach, czy chwilach zwątpienia, jak owadzi Bóg w Dwójcy Jedyny, jest także głosem ich sumienia (zgodnie z poetyką Gospodinova). To także jedyny w swoim rodzaju prorok – przewidując specjalną „misję”, powierzoną Adamowi i Ewie, niczym biblijny Archanioł Gabriel zwiastuje (niedosłownie) narodziny ich dziecka.

Mucha ma jednak dwoistą naturę (rozumianą w aspekcie konfliktu, rozszczepienia wewnętrznego) – niczym wąż z biblijnego Raju kusi ludzi do, zbawiennego w swoich skutkach, grzechu nieposłuszeństwa Producentowi.

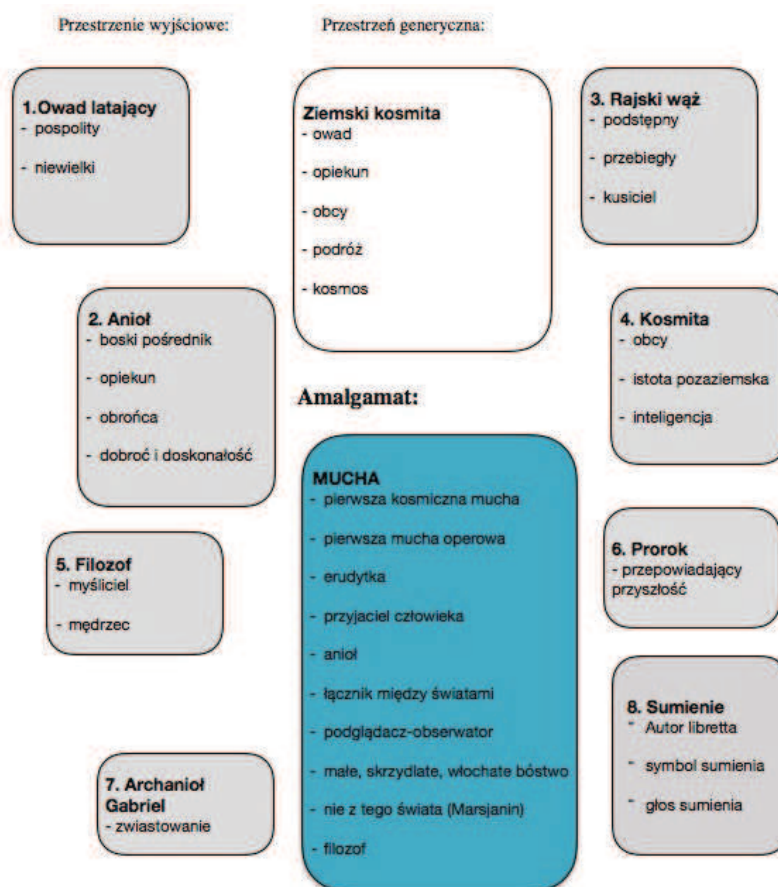
Ostatecznie zaś pospolita *musca* okazuje się być Marsjaninem, który – u celu podróży Adama i Ewy (na Czerwonej Planecie) – „schodzi ze sceny” wracając tym samym do domu.

Dorota Kozińska wskazuje:

Prawdziwym bohaterem *Space Opera* jest Mucha – zdwojona przez Gospodinova i Nowaka do postaci swoistego porte-parole protagonistów [...] to komiczny świadek wielkich tragedii, brzydka narratorka pięknych opowieści, symboliczna esencja ludzkiej rzeczywistości. Mucha jest stworzeniem małym i niesłusznie lekceważonym. Towarzyszy nam od stuleci: jako odwieczne utrapienie i wyśmienity model eksperymentów naukowych. Przysparza ludziom udręk i w anonimowej masie cierpi katusze za ludzkość: daje sobie wyrywać nogi, uszkadzać komórki nabłonkowe i wysyłać się w kosmos⁴².

41 *Ibidem*.

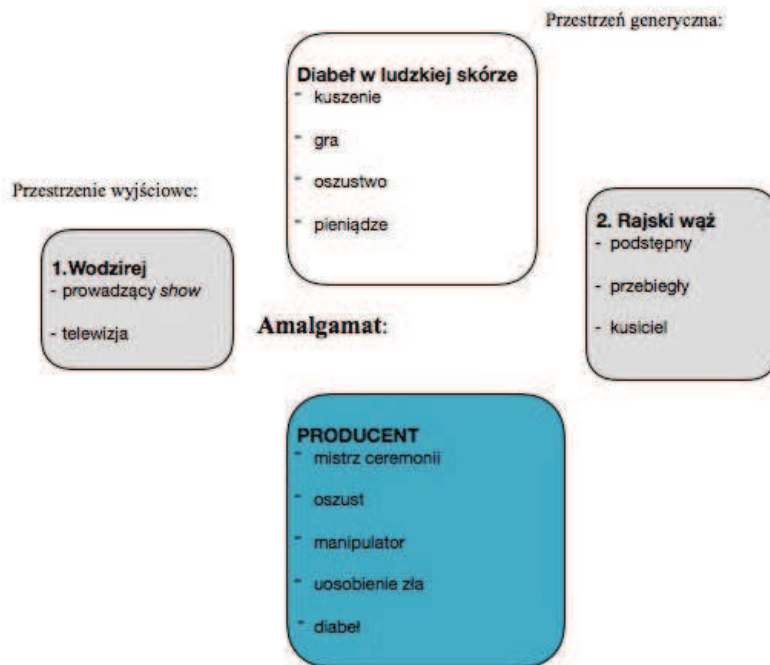
42 D. Kozińska, *op. cit.*



PRZYKŁAD 4. MUCHA – PROCES AMALGAMOWANIA.

Producent

Producent to wodzirej – mistrz ceremonii telewizyjnego *reality show* relacjonującego kosmiczną podróż Adama i Ewy, którego sukces zapewni organizatorom zwrot kosztów przedsięwzięcia. W rzeczywistości jest uosobieniem zła, personifikacją rajskiego węża, który w *Space Operze*, wbrew biblijnemu archetypowi kusi nie pierwszą kobietę, lecz mężczyznę – Adama oraz widzów wspomnianego *show*. Producent jest przebiegły i bezwzględny, bez skrępowań naraża związek dwojga ludzi w imię zysku, pieniędzy i taniej sensacji (por. Przykład 5).



PRZYKŁAD 5. PRODUCENT – PROCES AMALGAMOWANIA.

Muzyczne światy postaci

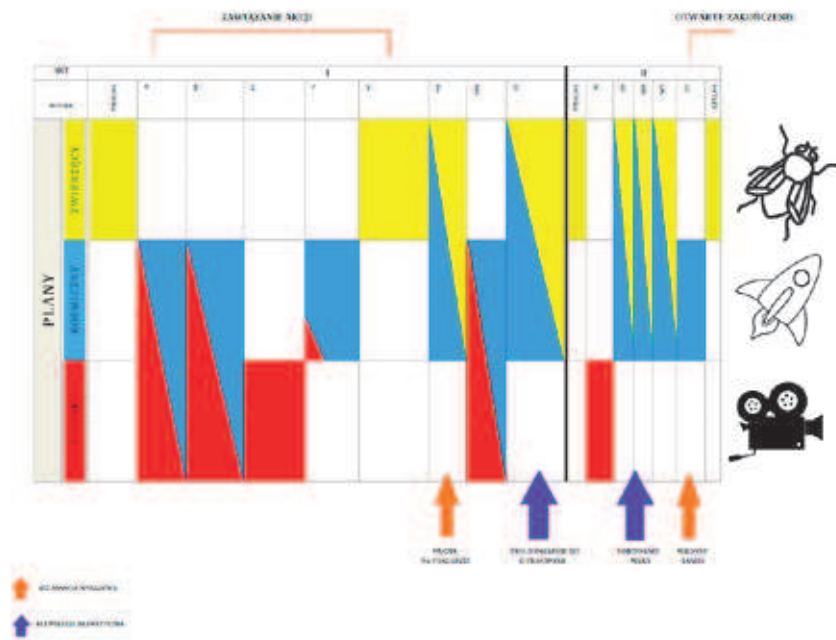
Libretto *Space Opery* rozgrywa się na trzech niezależnych, za to uzupełniających się planach, z których każdy wykazuje pewne indywidualne cechy, charakteryzujące je na poziomie muzyki, co porównywalne jest do kręgów postaci z *Raju utraconego* Krzysztofa Pendereckiego: Kosmiczny plan Adama i Ewy interpretować można, jako Świat Człowieka, ziemski plan Producenta – Krąg infernalny, zaś zwierzęcy – Krąg niebiański⁴³ (wyróżnione w *Space Operze* plany ujęte zostały w Przykładzie 6).

Z punktu widzenia zastosowanych środków muzycznych plany: Ziemski i Zwierzęcy, stanowią przeciwieństwo. Plan Ziemski – świat Producenta, a tym samym widzów telewizyjnego *show* z jednej strony cechują liczne nawiązania do muzyki rozrywkowej (punktowany rytm, wzbogacanie instrumentarium albo też decydująca rola grupy dętych blaszanych i perkusyjnych, wyraźne odniesienia do harmoniki funkcyjnej), z drugiej zaś groteska, prześmiewczość, pozorny patos. Istotną rolę pełni wykorzystanie interwału trytonu (zgodnie z tradycją, średniowiecznym określeniem *diabolus in musica*, związany jest

43 Por.: Regina Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Kraków 2000, s. 91.

z Szatanem) tak w motywie przewodnim postaci, jak też w warstwie dźwiękowej, charakteryzującej świat ziemski. Partie Producenta łączą w sobie recytatyw i arioso, wzbogacone *quasi-ozdobnikami* i powierzchowną wirtuozerią, przez co zyskują cech wyraźnie solistycznych (stylistyka *bel canto*).

Plan, tym samym świat Zwierzęcy jest najbardziej bogaty, a zarazem zróżnicowany w całej *Space Opera*. Postaci w nim występujące to: Mucha (najważniejsza tak w omawianym planie jak i całej operze), a także chór dusz zwierząt wysłanych przez człowieka w kosmos na różnych etapach eksploracji przestrzeni pozaziemskiej. Epizodycznie pojawiają się też Łajka, pierwszy w historii pies wysłany na orbitę. Muzyczna ilustracja świata zwierząt najpełniej realizowana jest w Prologu do pierwszego aktu opery. Na pierwszy plan wysuwają się liczne odniesienia do średniowiecznej techniki chorałowej, renesansowej polichóralności (jak w scenie szóstej) oraz barokowej polifonii i imitacji (na przykład jedno tematyczna fuga wokalna w Prologu do aktu pierwszego), co wprowadza w sferę *sacrum*, tym samym nadając podobny charakter występującym postaciom planu. Jest przy tym adekwatna do warstwy tekstu (w głównej mierze stanowiącego parafrazę biblijnej *Księgi Rodzaju*), podkreślając jego znaczenie.



PRZYKŁAD 6. MUZYCZNE ŚWIATY POSTACI

Charakter planu kosmicznego (w rzeczywistości planu ludzi – Adama i Ewy) zależy w głównej mierze od miejsca – przestrzeni, w której przebywają (Ziemia, kosmos), co z kolei determinuje zasto-

sowane środki. Harmonika zdaje się nawiązywać tak do stanów emocjonalnych bohaterów jak też do stanu grawitacji, która obowiązuje w danej scenie lub nie, na co wskazuje teoretyk muzyki i muzykolog Maria Majewska⁴⁴. Jak stwierdza:

Szczególnie interesujące są momenty przechodzenia w stan nieważkości. Wówczas również harmonia, wcześniej wykorzystująca najczęściej ostateczne wzorce danego współbrzmienia, jest zawieszona w przestrzeni, traci swą wcześniejszą siłę ciężenia⁴⁵.

Wnioski końcowe

Libretto *Space Opery* z jednej strony stanowi skomplikowany amalgamat, z drugiej zaś jest historią dwojga najbliższych sobie osób. Opisuje fragment z ich zwyczajnego-niezwyčajnego życia (najważniejsza jest zatem kwestia relacji międzyludzkich, problem nieporozumienia). Jest przy tym wielowymiarowe: wskazuje na kwestie dobra i zła, *sacrum* i *profanum*, życia i śmierci. Jak słusznie zauważa przywoływana wcześniej Dorota Kozińska:

Libretto, zamknięte w szesnastu scenach włącznie z prologiem i epilogiem, przywodzące na myśl skojarzenia z pamiętną konstrukcją Brittenowskiej *Śmierci w Wenecji*, jest bodaj najmocniejszym ogniwem *Space Opery*, plasującym dzieło znacznie powyżej oczekiwań publiczności, która spodziewała się klasycznej *love story* w futurystycznym sztafażu⁴⁶.

Podobne wnioski wysnuć można na podstawie analizy muzycznych światów postaci, możliwych do wyróżnienia w *Space Operze*. To swoiste amalgamaty, w których przestrzenie wyjściowe stanowią techniki kompozytorskie, formy i gatunki, niekiedy zaś harmonika.

Jak można zatem zauważyć, teoria amalgamowania kognitywnego znajduje szerokie zastosowanie w analizie muzycznej, wiążąc się z szeregiem wyzwań i możliwości jednocześnie. Pomaga spojrzeć na utwór z zupełnie nowej perspektywy ukazując ukryte niekiedy treści, a przy tym wskazując na ich niejednokrotnie uniwersalny charakter, jak ma to miejsce w *Space Operze* Aleksandra Nowaka.

Bibliografia

- Archetyp*, hasło [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Józef Sławiński, Wrocław 1988, s. 39.
Buchowski Marian, *Buty Ikara. Biografia Edwarda Stachury*, Warszawa 2017.

44 Maria Majewska, *Małe historie pomiędzy science a fiction*, [w:] *Space Opera*, książka programowa, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Poznań 2015, s. 24.

45 *Ibidem*.

46 D. Kozińska, *op. cit.*

- Chłopecki Andrzej, *MUZYKA 2.1: ALEKSANDER NOWAK*, [w:] „Dwutygodnik” 5(30)/2015 <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1116-muzyka-21-aleksandernowak.html>>, [data dostępu: 12.12.2016].
- Chłopicka Regina, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Kraków 2000.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2000.
- Draus Agnieszka, *Amalgamowanie kognitywne i strategie intertekstualne w cyklu scenicznym „Licht” Karlheinz Stockhausena* http://www.zkp.org.pl/images/pliki/forum_muzykolog/FM2014_Draus.pdf, [data dostępu: 12.10.2017].
- Podglądanie Wielkiego Brata*, red. Wiesław Godzic, Kraków 2001.
- Gospodinov Georgi, *I inne historie*, przeł. Magdalena Pytlak, Sejny 2011.
- Gospodinov Georgi, *Mucha w operze. Uwagi o tym, co jest wzniosłe, a co powszednie we współczesnym librecie*, [w:] *Opera współczesna i teatr muzyczny wobec przemian technologicznych, kulturowych i gospodarczych*, Poznań 2015.
- Gospodinov Georgi, *Powieść naturalna*, przeł. Marta Hożewska-Todorow, Sejny 2009.
- Ginter Anna, *O teorii amalgamowania na przykładzie metafory kampanii wyborczej „Być kierowanym z tylnego siedzenia”* <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl_11089_5025/c/06ginter.pdf>, [data dostępu: 19.10.2018].
- Jankowicz Grzegorz, *Kondycja ludzkiego istnienia*, https://opera.poznan.pl/media/uploaded/SPACE%20OPERA/spaceopera_web.pdf, [data dostępu: 25.03.2018].
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Kalisz Roman, *Pojęcie pragmatyki językowej w świetle językoznawstwa kognitywnego*, [w:] *Językoznawstwo kognitywne II. Zjawiska pragmatyczne*, red. Wojciech Kubiński i Danuta Stanulewicz, Gdańsk 2001, s. 13-21.
- Kozińska Dorota, *Tysiącokrotnym okiem owada*, <http://www.teatr-pismo.pl/przeglad/1148/tysiackrotnym_okiem_owada/>, [data dostępu: 13.04.2018].
- Libura Agnieszka, *Amalgamaty kognitywne. Powstanie i rozwój koncepcji integracji pojęciowej*, [w:] *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Kraków 2007, s. 11-66.
- Majewska Maria, *Małe historie pomiędzy science a fiction*, [w:] *Space Opera*, książka programowa, Poznań 2015.
- Mars One – Mission*, <http://www.mars-one.com/mission>, [data dostępu: 28.02.2017].
- Nowak Aleksander, *Space Opera*, komentarz do utworu, <http://www.aleknowak.com/pl/muzyka/sceniczne/>, [data dostępu: 23.02.2018].
- <http://www.polskieradio.pl/9/316/Artykul/707019,ANGELUS-Literacka-Nagroda-Europy-Srodkowej>, [data dostępu: 12.11.2016].

- Sayrs Elisabeth P., *Narrative, Metaphor, and Conceptual Blending in „The Hanging Tree”*, „Music Theory Online” 9(1)/2003, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.sayrs.html>, [data dostępu: 18.10.2018].
- Spitzer Michael, *Conceptual blending and musical emotion*, „Musica Scientiae” 22(1)/2018, ss. 24-37, <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1029864917714302> [data dostępu: 12.10.2018].
- Stachura Edward, *Siekierzada albo zima leśnych ludzi*, Warszawa 1971.
- Stankiewicz Michał J., *Odkrywać nierozpoznane*, <https://opera.poznan.pl/media/uploaded/SPACE%20OPERA/spaceopera_web.pdf>, [data dostępu: 23.03.2018]
- Sulima Roch, *Oko „Wielkiego Brata”*, [w:] *Podglądanie Wielkiego Brata*, red. Wiesław Godzic, Kraków 2001.
- Trzęsiok Marcin, *Muzyka rzeczywistego świata. Rozmowa z Aleksandrem Nowakiem*, „Kwarta. Magazyn o polskiej muzyce współczesnej” 1(16)/2011, s. 2, https://pwm.com.pl/pliki/2/6/4/2637_2158_Kwartanr1sierpien2011.pdf, [data dostępu: 12.09.2018].
- Zbikowski Lawrence M., *Conceptual blending, creativity, and music*, „Musicae Scientiae” 22(1)/2018, s. 6-23, <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1029864917714302>, [data dostępu: 12.10.2018].

Abstract

Cognitive amalgams in libretto of Aleksander Nowak's *Space Opera*

This article is an attempt to interpret *Space Opera* by Aleksander Nowak with the libretto by Georgi Gospodinov in the concept of conceptual blending theory by Mark Turner and Gilles Fauconnier. The first part is an attempt to approximate the most important facts from the life of the opera artists. The following parts are aimed at presenting a number of conclusions resulting from analytical and research proceedings and an attempt to adapt the Turner and Fauconnier concept to *Space Opera*.