


Anna Rusin

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE

 ORCID: 0000-0001-6656-3509

Parada Erika Satiego w perspektywie intermedialnej według teorii Wenera Wolfa¹

Parada obwołana pierwszym baletem surrealistycznym², szokującym succès de scandale³ oraz manifestem kubistycznym⁴ stanowi wynik współpracy wiodących artystów z początku XX wieku – librecisty Jeana Cocteau, kompozytora Erika Satiego, scenografa Pabla Picassa oraz realizatorów: choreografa Leonida Massine’a i reżysera Sergiusza Diagilewa. Dzieło dedykowane polsko-francuskiej mecenasce Misi Sert (1872–1950) zostało ukończone w maju 1917, a dwa lata później poddane zrewidowaniu poprzez dodanie dwóch części muzycznych: *Chorału* i *Finalu*, z okazji powrotu zespołu baletowego Diagilewa do Paryża, co zaowocowało ponownym wystawieniem

- 1 Niniejszy artykuł powstał w oparciu o pracę licencjacką autorki zatytułowaną *Parada Erika Satie – dzieło intermedialne w kontekście nowych kierunków sztuki la belle époque* napisaną pod kierunkiem dr Małgorzaty Pawłowskiej i obronioną w Akademii Muzycznej w Krakowie w 2016 roku.
- 2 G. Apollinaire, „Parade” et l’Esprit nouveau, w: *Les Ballets russes à Paris, représentations exceptionnelles...* [książka programowa], Théâtre du Châtelet, Paris, maj 1917.
- 3 R. Orledge, *Satie Erik*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 23, Macmillan Publishers, London 2001.
- 4 Nota wydawnicza, w: E. Satie, *Parade in Full Score: Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau*, Dover Publications, Mineola 2000, [s. 4 okładki]. Natomiast R.H. Myers określa *Paradę* „pierwszym baletem kubistycznym” w artykule *The Strange Case of Erik Satie*, „The Musical Times” 1945, t. 86, nr 1229, s. 203.

spektaklu wiosną 1919 roku, tym razem w Salle Gaveau⁵. Bogactwo znaczeń, różnorodność stylistyczna, różnorodność sztuk konstytuujących ów spektakl, a nadto jego wyjątkowość – otwierają wiele możliwości interpretacyjnych, które przyciągają wielu badaczy z różnorodnych dziedzin, o czym świadczy bibliografia przedmiotu⁶.

Wieloaspektowość dzieła poruszona w niniejszej analizie dotyczy trzech płaszczyzn:

1. poziomu intermedialnego, angażującego korelujące ze sobą media;
2. poziomu stylistycznego, rodzącego się ze współdziałania *-izm*;
3. poziomu narracyjnego, którego hierarchiczna konstrukcja podlega pewnym zaburzeniom.

Właściwości konstytutywne pierwszych dwóch poziomów wzajemnie się przenikają – nurty artystyczne determinują zjawiska zachodzące wewnątrz poszczególnych mediów. Zaburzenia w strukturze narracyjnej, wypływające z założeń scenariusza, są zaś uwypuklane przy pomocy relacji transmedialnych. W konsekwencji celem artykułu jest rozpatrzenie baletu – z zaakcentowaniem zrewidowanej warstwy muzycznej – w kontekście wybranych *-izmów* XX-wiecznych przez pryzmat intermedialności, związanej z ogółem relacji między mediami zaangażowanymi w dzieło oraz ich wpływem na narrację.

5 Bibliothèque Nationale de France, *Catalogue Général*, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13918662g> [dostęp: 30.09.2022]. Notatka katalogowa informuje także, że pierwsze wydanie partytury orkiestrowej z dodanymi częściami to rok 1979, a pierwsze wydanie wersji na fortepian na 4 powstało w 1917 roku (zob. E. Satie, *Parade. Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau*, Editions Salabert, Paris 1917.).

6 Problematyka podejmowana przez zagranicznych badaczy dotyczy m.in. takich aspektów jak: integralność dzieła (lub jej brak), wynikająca z połączenia sztuki wysokiej i niskiej oraz wielości stylistycznej (D. Albright, D.M. Rothchild), awangardowość (S. Calkins, M. Laliberté, C. Pitkin) czy związki między współdziałającymi sztukami (D. Albright, C. Potter). Pozycje muzykologiczne rodzimych autorów świadczą o szerokim zainteresowaniu dziełem także w Polsce, dla których wzorcowym tekstem odsyłającym do bogatej bibliografii przedmiotu jest artykuł A. Sochy, *Eric Satie. Garść refleksji (między Erikiem Satie a Stefanem Jarocińskim)*, „Res Facta Nova” 1999, nr 3(12), s. 75–81. Inne prace traktujące o baletcie, do których autorka niniejszego artykułu niestety nie miała dostępu to: A. Socha, *Eric Satie współtwórca „Parade”*, niepublikowana praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, 1994; P. Szymczyk, *Balet „Parade” Erika Satie i jego związki z awangardą*, niepublikowana praca magisterska, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Instytut Muzykologii 2012; M.A. Mąkowska, *Muzyka baletowa Erika Satiego w kontekście epoki i tradycji*, niepublikowana praca magisterska, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii, 2019. Warto również odnotować, że Stefan Jarociński (obok innych wybitnych polskich autorów podejmujących problematykę awangardy muzycznej, tj. J. Paja-Stach, Z. Skowron) poświęcił kompozytorowi wiele miejsca w swojej refleksji muzykologicznej, czego rezultatem są m.in. tłumaczenia fragmentów tekstów Satiego (*Tajniki mego życia, Pamiętniki amnezjaka, Pochwała krytyków*) opublikowane na łamach czasopisma „Res Facta” 1968, nr 2, s. 6–14.

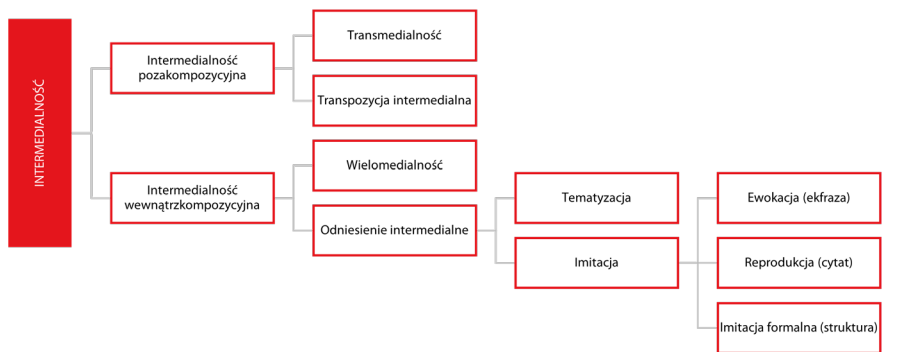
Intermedialność jako perspektywa badawcza

Punkt wyjścia dla proponowanej interpretacji stanowią pojęcia przyjęte za Marie-Laure Ryan:

- medium rozumiane jako materiał lub techniczny środek wyrażania, włączający ekspresję artystyczną (tj. muzykę, malarstwo, taniec, scenariusz literacki itd.);
- medialność, oznaczająca sposób, w jaki medium warunkuje przekazywaną przez siebie narrację⁷.

Opierająca się na powyższym założeniu perspektywa metodologiczna wynika wprost z natury dzieła. Balet jest bowiem rodzajem widowiska teatralnego, które konstytuuje się przy udziale różnych dziedzin sztuki, pojmowanych jako media. U podstaw obranej optyki leży stąd typologia intermedialności Wernera Wolfa⁸.

Wolf definiuje intermedialność w najszerszym znaczeniu jako wszelkie relacje, wynikające z przekraczania granic przebiegających pomiędzy mediami. Powstałe związki mają charakter semiotyczny, a same media stanowią odrębne środki komunikujące treść kulturową. Ów badacz wyróżnia dwa warianty intermedialności: pozakompozycyjną (ang. *extracompositional*) oraz wewnątrzkompozycyjną (ang. *intracompositional*), stanowiącą węższy zakres znaczeniowy zjawiska i określającą udział wielu mediów w danym dziele. Wyróżnionym wariantom Wolf przypisuje dalsze kategorie (zob. schemat 1).



Schemat 1. Typologia intermedialności według Wernera Wolfa z wybranymi kategoriami

7 M.L. Ryan, *Narration in Various Media*, w: *The Living Handbook of Narratology*, red. J.Ch. Meister, Hamburg University Press 2014, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lnh> [dostęp: 30.09.2022].

8 W. Wolf, *The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature*, w: *Mediality/Intermediality*, red. M. Heusser, A. Fisher, A.H. Jucker, w serii: «Swiss Papers in English Language and Literature», t. 27, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2008, s. 15–43.

Magdalena Wasilewska-Chmura podaje za Wolfem problemy badawcze związane z zagadnieniem intermedialności wewnątrzkompozycyjnej (angażującej co najmniej dwa media):

- określenie zaangażowanych mediów,
- relacje między mediami,
- stopień intermedializacji dzieła,
- geneza intermedializacji,
- jakość relacji intermedialnych⁹.

Włączona w ten typ intermedialności kategoria wielomedialności (ang. *plurimediality*) odnosi się do możliwości wyróżnienia jednostek semiotycznych utworu należących do wielu mediów. Wolf zespala ową kategorię z pojęciem „jawności” (ang. *overt form*)¹⁰, stąd dotyczy ona relacji intermedialnych wyraźnie dających się wyodrębnić w danym dziele. Odniesienie intermedialne jest natomiast formą pośrednią (ang. *covert*). Kategoria znajduje zastosowanie, gdy w istocie nieobecne medium oddziałuje na dzieło, a zakres jego wpływu można zaobserwować poprzez istniejące do niego odniesienia.

Pozostałe kategorie – zaliczane przez Wolfa do intermedialności pozakompozycyjnej – to transmedialność (ang. *transmediality*) oraz transpozycja intermedialna (ang. *intermedial transposition*). Transmedialność stanowi zjawisko występowania wspólnych dla różnych mediów elementów, będących niespecyficznymi dla danego medium, a uwydatniającymi podobieństwa pomiędzy nimi (zob. schemat 2). Transmedialność obejmuje stąd sztuki, które posługują się takimi samymi środkami wyrazowo-twórczymi, uwarunkowanymi historycznie bądź kulturowo. W przypadku, gdy pojawia się dostrzegalne podobieństwo treści lub formy różnych mediów (wyraźnie wskazujące na źródło procesu przeniesienia typowych cech z medium wyjściowego do medium docelowego) wówczas mamy do czynienia z transpozycją intermedialną (zob. schemat 3)¹¹.

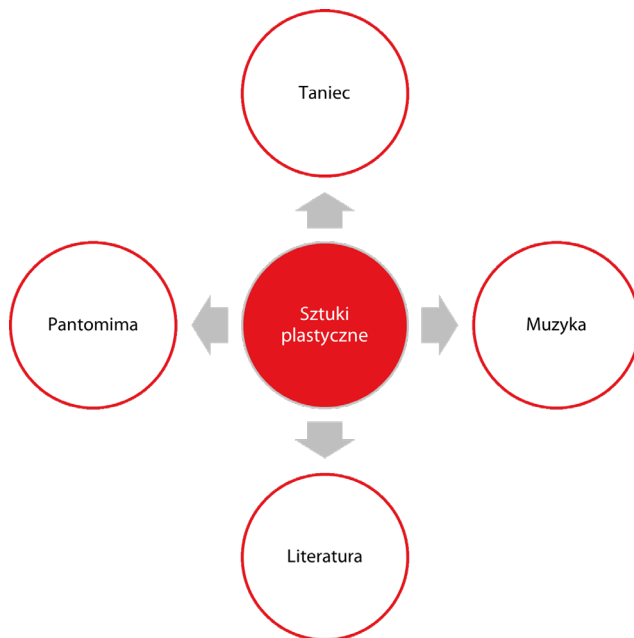
9 M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 38.

10 W. Wolf, dz. cyt., s. 29.

11 Tamże, s. 29.



Schemat 2. Schemat funkcjonowania transmedialności w ujęciu Wolfa z wykorzystaniem przykładowych mediów



Schemat 3. Schemat funkcjonowania transpozycji intermedialnej według Wolfa z wykorzystaniem przykładowych mediów

Jednym z transmedialnych narzędzi narracyjnych jest *metalepsis*. Według Johna Piera zjawisko to polega na zaburzeniu poziomów narracyjnych w hierarchicznej konstrukcji (zgodnie z którą istnieje rozłączność poziomu narracji oraz wydarzeń relacjonowanych – fabuły), co powoduje ich chwilowe sprzężenie¹². Jest to celowe wykroczenie przez próg świata fikcji do narracji (i na odwrót), co zakłóca porządek czasowy i przyczynowo-skutkowy występujący w dziele, a w skrajnych przypadkach oddziałuje na granicę pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Metalepsja aktywuje się:

- kiedy narrator (lub odbiorca z wnętrza dzieła – ang. *narratee*) ingeruje w poziom fabuły lub kiedy bohater fikcyjny ingeruje w narrację spoza świata przedstawionego, przechodząc z poziomu wewnętrznego do zewnętrznego;
- gdy występuje zbieżność czasu fikcyjnego i czasu narracyjnego, co ukazane jest poprzez zastąpienie opisu upływu czasu na jednym poziomie, opisem zjawiska o takim samym okresie trwania na poziomie innym;
- w momencie eksponowania następstwa rozumianego dzięki uprzedniości oraz uprzedniości wynikającej z następstwa;
- w przypadku medialności, poprzez występowanie kilku poziomów lub możliwych światów wewnętrznych, które różnią się od siebie w odniesieniu do opozycji pomiędzy fikcją i rzeczywistością¹³.

Parada – oddziaływanie treści na muzykę baletu

Parade. Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau (w jednym akcie)

Czas komponowania muzyki	maj 1916 r. – maj 1917 r.
Zrewidowana wersja muzyki (dodanie dwóch części)	wiosna 1919
Dedykacje	<i>A Madame Edwards (née M. Godebska)</i> Hommage à Picasso ¹⁴
Muzyka	Erik Satie
Scenariusz	Jean Cocteau
Kurtyna, scenografia i kostiumy	Pablo Picasso

12 J. Pier, *Metalepsis*, hasło w: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. D. Herman, M. Jahn, M.L. Ryan, Routledge, London–New York 2008, s. 303–304.

13 Tamże.

14 Zob. przypisy w artykule R. Orledge'a, *Satie and the Art of Dedication*, „Music & Letters” 1992, t. 73, nr 4, s. 559.

Postaci	Chiński Iluzjonista
	Amerykańska Dziewczynka
	Akrobaci
	Menedżer w porannym płaszczu
	Menedżer z Nowego Jorku
	Menedżer na koniu

Tabela 1. Faktografia baletu

Problematyka baletu nadaje ton parodystyczny jarmarcznym paradom, mającym na celu pozyskiwanie widowni na późniejsze przedstawienia teatralne¹⁵. Treść scenariusza zamieszczona w broszurce *Ballets Russes* z 1917 roku obrazuje paryski teatr jarmarczny pewnej niedzieli, w którym występują artyści-tancerze pod nadzorem nikczemnych Menedżerów. Bohaterowie daremnie zachęcają zgromadzony tłum do podążania w głąb teatru. Początkowy zapal tancerzy przeradza się w hałas, zmęczenie i poczucie porażki. Całe przedstawienie okazuje się być przykrym niepowodzeniem.

Można zaobserwować ścisłą relację pomiędzy powyższą treścią i muzyką: kolejne sekcje – zróżnicowane pod względem muzycznych charakterów – odpowiadają numerom music-hallowym, o których mowa w scenariuszu. Układ makroformy w zrewidowanej wersji muzycznej obejmuje siedem kontrastujących ze sobą części. Obok tematu przewodniego (którego inwariant melodyczno-rytmiczny wyłania się w *Chorale*) każdy z tytułowych bohaterów posiada swój temat, a także występuje szereg muzycznych struktur o znamionach programowych, nawiązujących do idei dookreślających charakterystykę postaci [np. temat orientalny (nr 9), temat Titanica (nr 32), ragtime (nr 23), motywika falująca (nr 17), motywika cyrkowa (nr 33), motywika futurystyczna (nr 15), motywika oniryczna (nr 41)].

W adnotacjach we wstępie do partytury *Parade in Full Score* amerykańskiego wydawcy Dover Publications można znaleźć informację, iż pomiędzy wersją fortepianową, wersją orkiestrową oraz scenariuszem wyłaniają się pewne nieścisłości¹⁶. Największego problemu nastęrczają wskazówki reżyserskie, których brak w wersji orkiestrowej, a także fakt, iż opatrzenie części nazwą *Chiński Iluzjonista* przypada w różnych taktach dla obu wersji, czego wydawca nie odnotowuje (zob. linia przerywana w tabeli 2)¹⁷. Wedle opracowania fortepianowego pierwszy Menedżer wchodziłby przed rozpoczęciem sekcji *Chiński*

15 R. Cogniat, *Parade*, hasło w: G. Arout i in., *Dictionnaire du ballet moderne*, F. Hazan, Paris 1957, s. 260.

16 Wydawca podaje, iż partytura stanowi przedruk paryskiego oryginału opublikowanego przez Editions Salabert w 1917 roku.

17 W rękopisie wersji fortepianowej kompozytor zatytułował część *Chiński Iluzjonista* w takcie analogicznym do późniejszej partytury orkiestrowej.

Iluzjonista. Wydaje się także, iż – w zrewidowanej partyturze – didaskalia dotyczące kurtyny nie znajdują uzasadnienia w akcji scenicznej. Zgodnie ze scenariuszem i specyfiką muzyki, to w *Finale* aktorzy-tancerze (tuż po upadku Menedżerów) „próbują ostatni raz wykorzystać swe wdzięki”¹⁸ jeszcze zanim zapadnie kurtyna zaprojektowana przez Picassa. Te wskazówki, których miejsce w wersji orkiestrowej pozostaje nierozstrzygnięte, znajdują się w nawiasach.

Wersja orkiestrowa		Wskazówki reżyserskie na podstawie didaskaliów zamieszczonych w wersji fortepianowej	Wersja fortepianowa	
<i>Chorał</i>	I	(Podniesienie kurtyny scenicznej)	–	
<i>Preludium czerwonej kurtyny</i>	II		I	<i>Preludium czerwonej kurtyny</i>
<i>Chiński Iluzjonista</i>	III	Podniesienie kurtyny <i>spécial</i> Wejście pierwszego Menedżera	–	
<i>Amerykańska Dziewczynka [Ragtime pasażerskiego statku]</i>	IV	Koniec Chińskiego Iluzjonisty i wejście drugiego Menedżera	II	<i>Chiński Iluzjonista</i>
			III	<i>Amerykańska Dziewczynka</i>
<i>Akrobaci</i>	V	Koniec Amerykańskiej Dziewczynki i wejście trzeciego Menedżera na koniu	IV	<i>Ragtime pasażerskiego statku</i>
			V	<i>Akrobaci</i>
<i>Finale</i>	VI	Koniec Akrobatów Najwyższy wysiłek i upadek Menedżerów (Opuszczenie kurtyny <i>spécial</i>)	–	
<i>Kontynuacja Preludium czerwonej kurtyny</i>	VII	Opuszczenie kurtyny scenicznej	VI	<i>Kontynuacja Preludium czerwonej kurtyny</i>

Tabela 2. Porównanie układu formalnego dwóch wersji muzycznych ze wskazówkami reżyserskimi

18 Oryg.: „(...) ils essayent une dernière fois la vertu de leurs belles grâces.”, tłum. własne, w: *Théâtre du Châtelet, Les Ballets russes à Paris. Représentations exceptionnelles avec le gracieux concours des artistes de M. Serge de Diaghilew* [książka programowa], Maurice de Brunoff, Paris 1917, s. 40.

Parada w kontekście intermedialności wewnątrzkompozycyjnej

Aspekty intermedialności wewnątrzkompozycyjnej według Wernera Wolfa		Aspekty intermedialności wewnątrzkompozycyjnej w <i>Paradzie</i>
I	Zaangażowane media	scenariusz literacki, muzyka, choreografia (taniec i pantomima), sztuki plastyczne (scenografia, kurtyna i kostiumy)
II	Relacje między mediami	jednakowy udział ilościowy w akcji tworzenia dzieła
III	Stopień intermedializacji	obejmuje całe dzieło
IV	Geneza intermedializacji	założona przez autorów
V	Jakość relacji intermedialnych	jawna wielomedialność i ukryte odniesienia intermedialne

Tabela 3. Zestawienie sfer badawczych w ujęciu Wernera Wolfa z właściwościami analizowanego dzieła

Rozważając problemy związane z intermedialnością wewnątrzkompozycyjną, należy doprecyzować, iż właściwości *Parady* dotyczące relacji między mediami (II), stopnia intermedializacji (III) oraz jej genezy (IV) wynikają ze współpracy twórców. Otóż wszystkie media funkcjonują w balecie w sposób świadczący o braku nadrzędności którejkolwiek ze sztuk. Przykładowo – kompozycja dźwiękowa nie stanowi jedynie tła akcji, lecz jest inherentną składową, przy udziale której dochodzi do ukonstytuowania się całości wyrazowej dzieła. W podobny sposób, wymyślone przez Picassa kostiumy odzwierciedlają osobowości bohaterów, zachowując cechy stylu artysty. Także pomysł Cocteau, dotyczący wykorzystania przedmiotów codziennego użytku, znalazł odzwierciedlenie w partyturze¹⁹. Co ciekawe, istniał tekst autorstwa poety reklamujący widowisko w przerwach między numerami, ale ostatecznie nie został wykorzystany w finalnej wersji baletu. Ów pomysł udaremnił Picasso, podobnie jak zamiar, by banalnemu obliczu komediowych bohaterów nadać pewną głębię. Dodatkowo to właśnie hiszpański artysta zaproponował wprowadzenie trzech Menedżerów²⁰.

Ponadto zbadanie zagadnienia dotyczącego jakości relacji intermedialnych (V) w balecie wyłącza zarówno relacje wynikające z wielomedialności, jak i z odniesień intermedialnych. Pierwszy typ obejmuje media zaangażowane

19 J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Éditions de la Sirène, Paris 1918, s. 37 i 74; polskie tłumaczenie zob. *Kogut i arlekin. Zapiski wokół muzyki*, tłum. A. Socha przy współpracy Uty Hehorowicz, C&D, Kraków 1995.

20 R. Buckle, *Diagilew*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2014, s. 410–422. Monografista szczegółowo opisuje początki znajomości artystów, genezę dzieła, kalendarium prac oraz warunki współpracy, dotyczące wywiązywania się z terminów, wysokości płac i praw autorskich, a także charakteryzuje scenografię, kurtynę, kostiumy i choreografię.

w dzieło (I). Drugi typ pozwala uporządkować zjawiska medialne konstytuujące się poprzez odniesienia do innych mediów (zob. schematy 4 i 5), co wymaga dalszego komentarza. Mianowicie zapis w scenariuszu, dotyczący teatru jarmarcznego oraz numerów music-hallowych, sugeruje tło akcji oraz jej przebieg. Dekoracja sceniczna przedstawia zaś budę teatralną, a kurtyna jej scenę. Wymienione media związane są zatem z tematyzacją. Ponadto kolejne zdarzenia to atrakcje (sztuczki magiczne, popisy akrobatyczne czy przebranie konia), których geneza cyrkowa wpisuje się w specyfikę music-hallu, bowiem jak stwierdza Dobrochna Ratajczakowa „music-hall nie jest cyrkiem, choć w pewnym zakresie wykorzystuje jego estetykę”²¹. Mając na uwadze, iż partytura również zawiera szereg melodii o cyrkowym i fanfarym charakterze, można stwierdzić, iż media te warunkują strukturę dzieła. W ten sam sposób oddziałuje film. Zdaniem Albrighta cały spektakl opiera się na pętach – ujawniających się pod postacią powracających figur muzycznych (ang. *rotating music figures*) lub w magicznych sztuczkach Chińskiego Iluzjonisty – których pomysł był zainicjowany właśnie w sztuce filmowej²². Co więcej, w warstwie muzycznej Satie stosuje tzw. technikę montażową – zestawia kontrastujące odcinki oddzielone podwójną kreską taktową, które przypominają klatki filmowe.

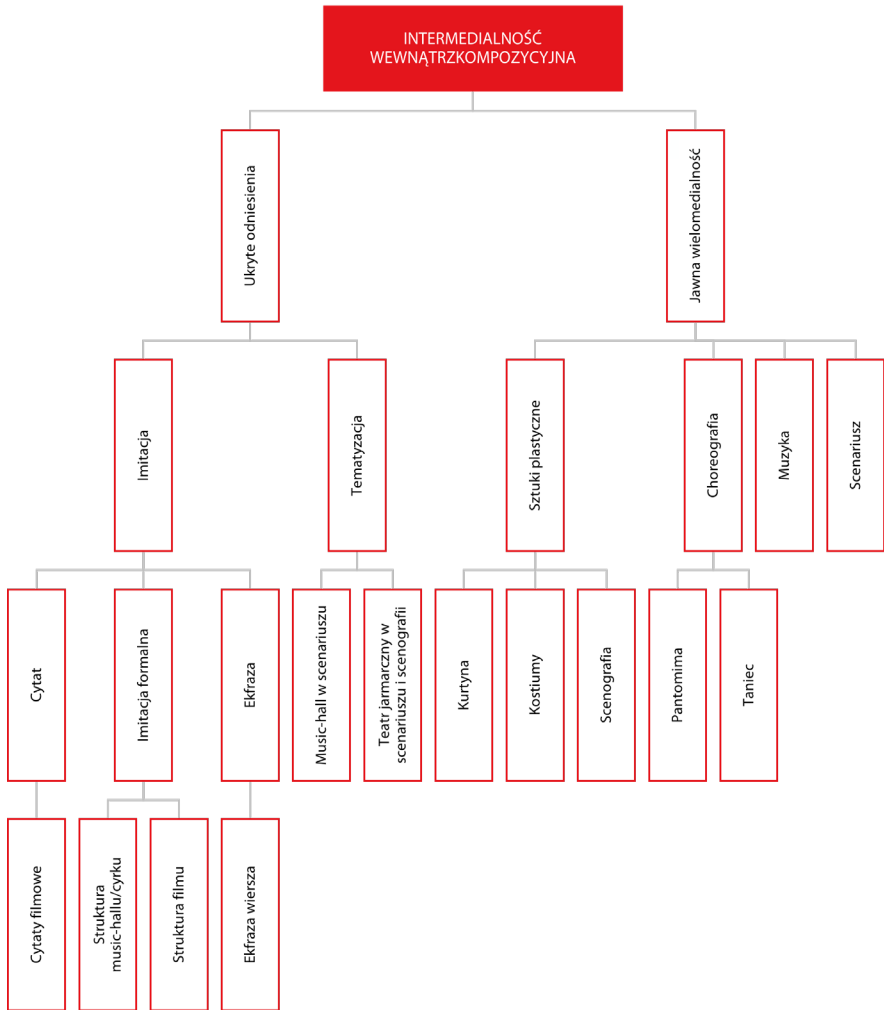
W balecie występuje także częściowa reprodukcja filmowego medium. Cocteau pragnął bowiem przenieść „abstrakcyjność filmowego gestu” w ramy baletu, a ruchy wykonywane przez Amerykańską Dziewczynkę stanowiły – według Albrighta – cytaty wywiedzione z amerykańskich filmów²³. Jej postać (naśladująca ruchy Chaplina) bazuje na bohaterkach z popularnych w czasach wojny amerykańskich seriali kina niemego. Dodatkowo program *Parady* był inspirowany źródłami poetyckimi – wierszem Arthura Rimbauda (1854–1891) o tym samym tytule z cyklu *Iluminacje*²⁴. Medium zostaje ewokowane wyborem postaci, ich skrytymi osobowościami, atmosferą harmideru, a także nawiązaniem do postępu w sztuce i cywilizacji.

21 D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 244.

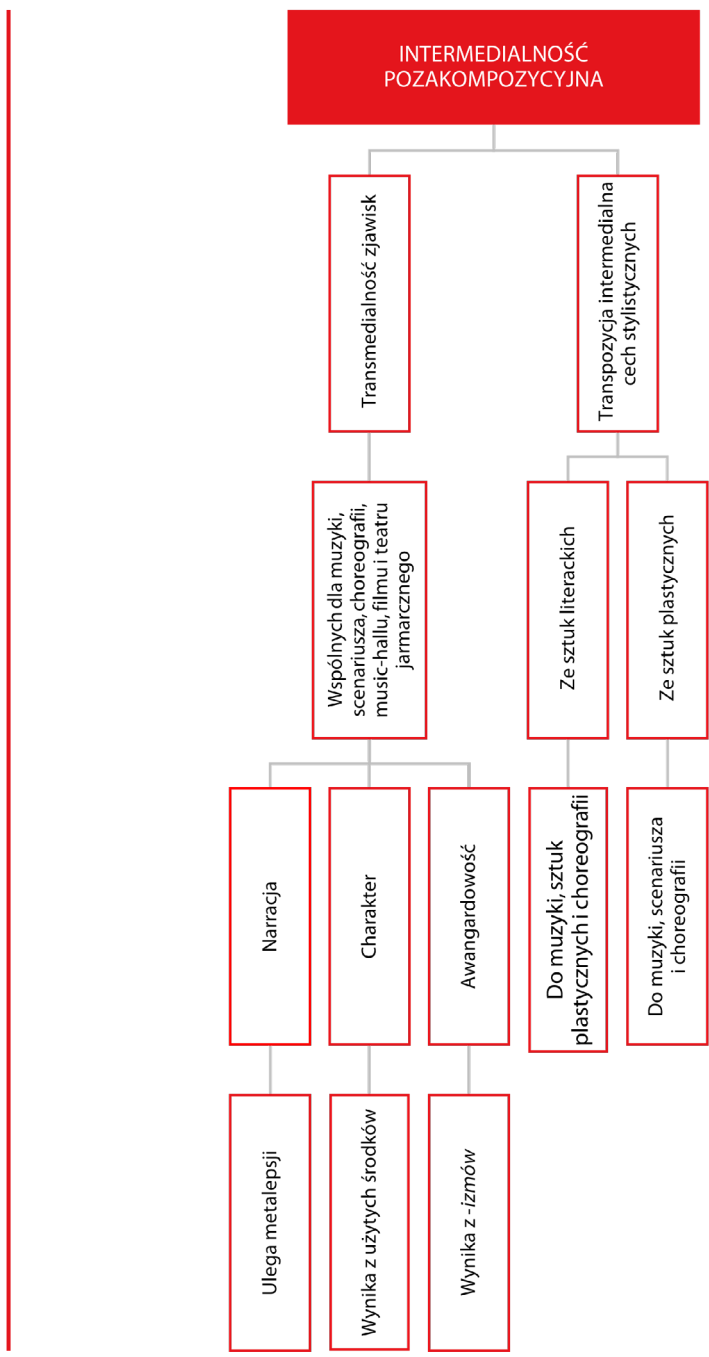
22 D. Albright, *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and Other Arts*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2000, s. 219.

23 Tamże, s. 218–219.

24 Zob. D. Drew, *The Savage Parade – From Satie, Cocteau, and Picasso to the Britten of Les Illuminations and Beyond*, „Tempo” 2001, nr 217, s. 7–21.



Schemat 4. Parada jako dzieło intermedialne w ujęciu typologicznym Wernera Wolfa
Intermedialność wewnątrzkompozycyjna



Schemat 5. Parada jako dzieło intermedialne w ujęciu typologicznym Wernera Wolfa
 Intermedialność pozakompozycyjna

Parada w kontekście transpozycji intermedialnej

Modernistyczne kierunki artystyczne (realizm, symbolizm, kubizm, futurizm, dadaizm i surrealizm) determinujące środki wyrazowe *Parady* wywodzą się z literatury oraz sztuk plastycznych. W wyniku przeniesienia ich cech stylistycznych do tworzywa innych mediów, zachodzi zjawisko transpozycji intermedialnej. Susan Calkins zwraca uwagę na fakt, że interpretatorzy *Parady* zbyt swobodnie stosują terminologię związaną z XX-wiecznymi *-izmami*, co w rezultacie zniekształca ich rozumienie w odniesieniu do dziedziny muzycznej²⁵. Kategoria transpozycji intermedialnej mogłaby być jednak jedną z dróg, która wyjaśniałaby wzajemne oddziaływanie muzyki, sztuk plastycznych oraz literackich, a tym samym legitymowałaby przypisywanie nowym kierunkom stosowanie nietypowych środków w obrębie zaangażowanych mediów. Wobec tego, warto skrótowo przytoczyć najważniejsze tezy wysuwane przez badaczy dzieła, uzupełniając je o dalsze spostrzeżenia z naciskiem na warstwę muzyczną, w celu egzemplifikacji użyteczności intermedialnej kategorii w analizie baletu.

Zgodnie z założeniami realizmu²⁶, tematyka scenariusza odnosi się do sytuacji codziennej, a scenografia odzwierciedla ówczesny paryski i amerykański krajobraz. Z opisu choreografii sporządzonego przez Richarda Buckle'a²⁷ wynika, iż niektóre taneczne ruchy wykonywane przez postaci opierają się na starogreckiej zasadzie *mimesis*. Ta zaś stanowi podstawę estetyki realizmu. Esencją *Parady* dla Wilfrida Mellersa stanowi natomiast fakt, iż „kukielki są kukielkami”²⁸.

Aby wyłonić elementy „realistyczne” z muzyki, warto odwołać się do koncepcji surkonwencjonalizmu Pawła Szymańskiego i Stanisława Krupowicza²⁹, w myśl której muzyczne konwencje stylistyczne są odpowiednikami realizmu. Wobec tego, za konwencje występujące w *Paradzie* można przyjąć muzykę cyrkową, muzykę music-hallową, ragtime oraz walc. Stanowią one punkty odniesienia dla rzeczywistych gatunków o określonych regułach stylistycznych. Ponadto w orkiestracji, oprócz instrumentów tradycyjnych, kompozytor

25 S. Calkins, *Modernism in Music and Erik Satie's Parade*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2010, t. 41, nr 1, s. 6.

26 M. Głowiński, *Realizm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławiński, w serii «Vademecum Polonisty», wyd. 2 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław 1988, s. 422–423.

27 R. Buckle, dz. cyt., s. 422.

28 W.H. Mellers, *Erik Satie and the "Problem" of Contemporary Music*, „Music & Letters” 1942, t. 23, nr 3, s. 218.

29 Termin surkonwencjonalizm i odniesienie do realizmu wyjaśniają sami jego twórcy: S. Krupowicz, [wypowiedź z 1989 r.], w: *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada – 1 grudnia 2006* [książka programowa], red. A. Chłopecki, K. Naliwajek, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006, s. 57; P. Szymański, [wypowiedź z 1997 r.], w: *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego...*, dz. cyt., s. 102.

wykorzystał urządzenia mechaniczne codziennego użytku (zob. tabela 4). W dodatku brzmienie syreny w centralnej ragtime'owej części (nr 30) ma konotacje mimetyczne. Ów efekt akustyczny funkcjonuje jako ikona (w sensie Peirce'owskim³⁰) silnie zakorzenionego w kulturze toposu statku.

Obsada poszczególnych części*						
I	II	III	IV	V	VI	VII
–	talerze, bęben wielki	kotły, <i>syrena</i> <i>wysoko-brzmiąca</i> , werbel, talerze, bęben wielki, <i>koło loteryjne</i> , bębenek baskijski, tamburyn, <i>kałuże</i> <i>dźwiękowe</i> , tam-tam	bębenek baskijski, talerze, bęben wielki, kotły, klekotka, werbel, <i>maszyna</i> <i>do pisania</i> , <i>rewolwer</i> , <i>syrena</i> <i>nisko-brzmiąca</i>	kotły, ksylofon, trójkąt, talerze, bęben wielki, werbel, rury organowe (8' diapason i 16' bourdon), <i>butelkofon</i> , <i>syrena</i> <i>wysoko-brzmiąca</i>	kotły, klekotka, talerze, werbel, bęben wielki	–

* Pełna obsada: picc., 2 fl., 2 ob., c. angl., p^{te} clar. (en Mi♭), 2 clar. (en La, Si♭), 2 b^{ons}, 2 cors (en Fa), 2 pist. (en Si♭), 2 trp. (en Ut), 3 trb., tuba, perc., hpe., tuy., v^{oms}, alt., v^{lles}, c.b.

Tabela 4. Instrumentarium warstwy muzycznej

Z kolei z punktu widzenia symbolizmu³¹ – z muzyki można wyodrębnić to, co urasta do rangi symbolu. Przykład tego typu stanowi drobiazgowo *ostinato* akompaniamentu. Powierzchniowo sugeruje ono uliczny występ kataryniarza, a w warstwie głębszej – natarczywą reklamę teatryku (której mianem Albright obwołuje rytmikę baletu nacechowaną „reklamującymi rytmami”³²). W wymiarze metafizycznym, repetowanie pewnych zjawisk może także świadczyć o ich rytualizacji. W tym kontekście, temat przewodni – kluczowy element cyklu, którego warianty zostają ośmiokrotnie przywołane w ciągu całego utworu³³ – można zinterpretować zarówno jako temat ulicznej parady, jak i jako natarczywy sprzeciw wobec przesadnie dramatycznych i romantycznych form, co wpisuje się w artystyczne *credo* kompozytora. Niskobrzmiąca syrena w czwartej części jest natomiast metaforą Titanica, a na wyższym poziomie – symbolem szybko rozwijającego się Nowego Świata. Symbolika postaci również posiada dwa poziomy. Menedżerowie – z których pierwszy stanowi karykaturę Diagilewa³⁴ – obrazują przepych mieszczańskiego życia, natomiast tancerze

30 Zob. A. Burzyńska, *Semiotyka*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Warszawa 2006, s. 237.

31 Zob. M. Głowiński, *Symbolizm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 502–504.

32 D. Albright, dz. cyt., s. 190.

33 Temat przewodni wyłania się w *Chorale*, następnie zostaje powtórzony cztery razy na początku *Chińskiego Iluzjonisty*, dwa razy w zakończeniu *Akrobatów* i raz w *Finale*.

34 D.M. Rothschild, *Picasso's «Parade»: From street to stage. Ballet by Jean Cocteau. Score by Erik Satie. Choreography by Léonide Massine*, Sotheby's Publications, London 1991, s. 171.

mogą kojarzyć się z kukiełkami teatrzykowymi. Cogniat zwraca uwagę na fakt, iż przeciwieństwo to świadczy o dysproporcji finansowej pomiędzy pracodawcami i pracownikami teatru³⁵. Dalsza interpretacja bohaterów wynika z poglądu Apollinaire'a: Amerykańska Dziewczynka ukazuje magię swojego codziennego życia, Chińczyk symbolizuje fantazję, natomiast Akrobaci odbywają ciche rytuały zachwycając zwinnością ruchów³⁶.

Nurt futurystyczny³⁷ przejawia się w elementach muzycznych (hałasach i wykorzystaniu „wynalazków” w instrumentarium) oraz w scenografii (tętniącej życiem panoramie i strojach Menedżerów). Szczególna ostinatowa częśćka o charakterze futurystycznym (nr 15) opiera się na silnie schromatyzowanych akordach: $g<_4$ oraz $C_{7<}$. Utrzymana jest w ostrej artykulacji i jaskrawej kolorystyce. Fragment ten wraz z częstkami w numerach 37, 42 i 52, które mogą wyrażać ukryte usposobienie bohaterów, nasuwają skojarzenie z *intonarumori* (muzyką hałasów) włoskiego futurysty – Luigiho Russolo³⁸. Wraz z bitonalnym połączeniem warstwy melodycznej i akompaniującej, kompozytor uzyskuje efekt dynamicznego i agresywnego buntu wobec zaślanych wartości, reprezentowanych przez impresjonistów i wagnerystów.

Balet realizuje także postulaty kubistyczne³⁹, zgodnie z którymi media zogniskowane są wokół figur geometrycznych. Kostiumy oraz dekoracja Picassa w sposób oczywisty wpisują się w awangardowy nurt. Co ciekawe, tekst scenariusza składający się ze zwięzłych zdań opisowych, jak i niewykorzystane libretto w postaci wykrzykiwanych wyrazów oddzielonych myślnikiem, może kojarzyć się z foremną konstrukcją. Porównywalnie do figur choreograficznych, które przybierają kanciaste lub geometryczne kształty (układ Chińskiego Iluzjonisty) lub prymitywizujące i fragmentaryczne formy (sekwencja kroków Amerykańskiej Dziewczynki), muzyka również odpowiada kubistycznym wzorcom. Poprzez rozbicie mikroformy na krótkie odcinki, odbiorca ma wrażenie specyficznej organizacji przestrzeni dźwiękowej, która dzieli się na kontrastujące ze sobą fragmenty – jak na obrazie, którego płaszczyznę wypełniają ostro zakończone figury geometryczne. Poza tym, Satie zamieszcza w partyturze szereg figur fakturalnych i motywów melodycznych, które wizualnie nawiązują do estetyki kubizmu.

Dzieło wpisuje się również w nurt dadaizmu⁴⁰. Eksperymentalne połączenie sztuki wysokiej oraz niskiej (elementów music-hallu czy cyrku) było

35 R. Cogniat, dz. cyt., s. 261.

36 G. Apollinaire, dz. cyt.

37 J. Sławiński, *Futuryzm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, dz. cyt. s. 157–159.

38 Wątek *intonarumori* w muzyce baletu podejmuje D. Albright, dz. cyt., s. 211.

39 H. Honour, J. Fleming, *Kubizm*, hasło w: *Historia sztuki świata*, Arkady, Warszawa 2002, s. 786–787.

40 G. Gazda, *Dadaizm*, hasło w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 265.

szokującym zestawieniem dla ówczesnych odbiorców⁴¹. Tendencja ta mogła stanowić sprzeciw wobec elitaryzowania środków artystycznych biorących udział w tworzeniu sztuki. Współautorzy baletu – zbuntowani wobec tradycji – posiadali poczucie wolności zarówno w doborze tworzywa, jak i łączeniu go w nowe, niekiedy obce konteksty. Oznaki „antysztuki” pojawiają się przykładowo w choreografii (parodia duetu tanecznego *pas de deux*⁴²) czy w scenografii. W muzyce natomiast dadaizm przejawia się również w upraszczaniu materii dźwiękowej, której aura – zgodnie z idiomem stylistycznym kompozytora – przesiąknięta jest sarkazmem pełnym inteligentnego humoru.

Odwrócony porządek świata z wnętrza baletu przejawia się we wszystkich mediach, które współtworzą nadrzędną strukturę – nad-rzeczywistość. Wynika stąd dominująca rola surrealizmu⁴³, organizującego dzieło na wielu poziomach. Zdaniem Albrighta:

Z punktu widzenia Kokteau, *Parada* była ćwiczeniem w rekontekstualizacji sztuki wysokiej poprzez odwracanie płaszczyzn: zamiast świata, w którym normalni mężczyźni i kobiety kontemplują obrazy złożone z sześcianów, mamy świat, gdzie chodzące sześciany – Menedżerowie – wprowadzają popisy w formie normalnych męskich i kobiecych tancerzy. Jeśli ludzie zwykli patrzeć na sześciany, sześciany zdaje się zwykły patrzeć na ludzi⁴⁴.

Wypowiedź ta akcentuje wpływ dzieła na percepcję odbiorcy, którego umysł zostaje wyzwolony poprzez nieskrępowaną grę skojarzeń. Zestawienie mediów oraz *-izmów* w zupełnie nowych kontekstach powoduje, iż dziedziny te zostają włączone w wymiar nadrealności. Podobnie w muzyce: surrealizm przejawia się w kształtowaniu elementów muzycznych w ramach – jak na owe czasy – niekonwencjonalnych strategii kompozytorskich. W związku z tym, przykładowo, technika szeregowania pozwala na uzyskanie luźno-powiązanych konfiguracji. Politonarność implikuje nową brzmieniowość, choć język harmoniczny jest quasi-tonalny z elementami chromatyki, a materiał opiera się na trójdźwiękach, czterodźwiękach tercjowych, akordach kwartowych i kwartowo-kwintowych.

41 R. Cogniat we wcześniej cytowanym dziele podaje, że tym, co wywołało największe oburzenie, było zestawienie kubizmu z prowokującymi elementami codziennego życia. Widownia nie była zszokowana postaciami kreowanymi przez tancerzy Ballet Russes, ani samymi konstrukcjami kubistycznymi. Rozdrażnienie wzbudziła postać konia złożonego z dwóch baletmistrzów, który był formułą używaną w cyrku wraz z clownami i komikami, a cena biletu za tego typu spektakl była dużo tańsza.

42 J. Cocteau, dz. cyt., s. 73.

43 Zob. R. Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. K. Janicka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993.

44 D. Albright, dz. cyt., s. 201.

I	II	III	IV	V	VI	VII
C-dur	C-dur, A-dur	e-moll, C-dur, F-dur, G-dur, pentatonika, skala całotonowa, skala lidyjska, półton-cały ton, (bitonalność)	C-dur, F-dur, A-dur, skala całotonowa, skala chromatyczna, skala miksolidyjska	C-dur, D-dur, e-moll, (bitonalność), skala frygijska	C-dur, G-dur, D-dur, As-dur, politonalność, pentatonika, skala całotonowa	C-dur

Tabela 5. Zjawiska tonalne i harmoniczne w kolejnych ogniwach baletu

Polirytmia oraz polimetria wprowadzają nad-czasowość, zaburzającą ogólne poczucie czasu rzeczywistego. Zmiany metrum zachodzą bardzo często, jednak za każdym razem jednostkowa miara taktu ma określenie 76. Pozorne wrażenie oszczędnej i prostej rytmiki zostaje zatarte częstymi zmianami agogicznymi, nieregularnymi akcentami i hemiolami. Instrumentacja eksponuje surrealistyczny charakter, czego przykładem jest anty-kulminacja w partii maszyny do pisania [nr orkiestrowy (20)]. Także w akompaniamencie⁴⁵ kompozytor maksymalnie uprościł środki – opierając go na zasadzie *ostinata* i quasi-basie Albertiego – co powoduje odwrócenie parametru gęstości warstwy wiodącej do akompaniującej w odcinkach homofonicznych. Mieszanie stylów wysokiego i niskiego akcentuje natomiast odmienne charaktery: cyrkowy, music-hallowy, taneczny, zgiełku cywilizacyjnego.

Parada w kontekście transmedialności

Zjawiskami transmedialnymi – wspólnymi dla występujących w omawianym dziele mediów – są: narracja⁴⁶, charakter wyrażanej treści oraz postawa awangardowa. Ta ostatnia manifestuje się poprzez przywoływane *-izmy*. XX-wieczne kierunki sztuki cechują się nowatorską estetyką, której cel stanowiła deformacja rzeczywistości. Mimo odmiennych założeń, punkt zbieżny owych nurtów wyznaczony zostaje przez swoistą awangardowość, zrywającą z tradycyjnymi wartościami i kanonami. Co więcej, poszczególni bohaterowie portretowani są poprzez wszystkie media: usposobienie postaci oddane jest w ich charakterze. *Chiński Iluzjonista* to część o fantazyjnym i orientalnym kolorycie ilustrowanym pentatoniką, sztukmistrzostwem i czarodziejskim kostiumem. *Amerykańska Dziewczynka* nawiązuje charakterem do iniryzmu

45 Można wyróżnić jego typy: 1. repetycja współbrzmienia harmonicznego zgodnego, niekiedy w stylistyce walca; 2. powtarzanie motywu kroku sekundowego; 3. powtarzanie rozłożonego akordu przybierającego postać quasi-basu Albertiego; 4. falujące współbrzmienia ósemkowe tercjowe lub kwartowe; 5. pojedyncze długie nuty mające charakter burdonowy.

46 Pewne zastrzeżenia może budzić pojęcie narracyjności w sztukach plastycznych. Problem rozstrzygają A. Waligórska i E. Dryll w artykule *Rola narracji w odbiorze obrazu*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, pod red. B. Janusz, K. Gdowskiej, B. de Barbaro, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 211–239.

i cyrkowości, ale także do Nowego Kontynentu, co wynika z doboru środków muzycznych i ogółu ruchów choreograficznych. Ogniwo *Akrobaci*, obrazujące zwinność cyrkowych artystów, utrzymane jest natomiast w charakterze surrealistycznego walca wzmocnionego barwą nietypowego instrumentu – *butelkofonu*. W *Finale* dochodzi do upadku bohaterów, a określenie *en passant peu a peu* (stopniowo przyspieszając) – jedyny termin w całym dziele nie dotyczący zwalniania tempa – podkreśla impulsywność starań bohaterów o przyciągnięcie uwagi.

Z kolei narracja baletu w ujęciu transmedialnym jest nierozzerwalnie złączona z surrealizmem. Co ciekawe, Albright stwierdza, iż dla Cocteau scenariusz *Parady* posiada dwie części. Pierwsza z nich to ta, która rozgrywa się przed oficjalnym spektaklem, druga natomiast toczy się wewnątrz teatru, za zamkniętą kurtyną, nigdy nie ujrzana i niesłyszana przez widownię⁴⁷. Podobne stanowisko przyjmuje Jeremy Cox, jednocześnie konstatuując, iż w rzeczywistości nie ma żadnego występu teatralnego⁴⁸. Badacz ten zwraca uwagę na wynikające ze scenariusza poczucie „proscenium wewnątrz proscenium”, co dzieli przestrzeń teatralną na „realistyczne peryferia” oraz „teatralne wnętrze”, w głąb którego na próżno zapraszają Menedżerowie⁴⁹. Co istotne, Cocteau pisał: „Satie zdaje się odkrył nieznaną wymiar, dzięki któremu słyszymy jednocześnie paradę i spektakl z teatru”⁵⁰. W przeciwieństwie do powyższych poglądów, można zatem przypuszczać, iż numery taneczne są jednocześnie częścią ulicznej parady, jak i refleksem przyszłego widowiska teatralnego, które rozgrywa się *de facto* w warstwie muzycznej. Ponadto w scenariuszu pojawiają się sformułowania wskazujące na różne poziomy fabuły: Menedżerowie zachęcają tłum, by „podążał za paradą do środka teatru”, a w zakończeniu postaci „wychodzą z pustego teatru”. Podniesienie obu kurtyn poddaje natomiast myśl, że z przedstawienia – jak w powieści szkatułkowej – wyłoni się przedstawienie świata „niższego rzędu”, czym odpowiednio byłaby uliczna parada oraz występ teatralny.

W obliczu powyższych rozważań, można stwierdzić, iż surrealizm staje się bodźcem zaburzającym hierarchiczną konstrukcję poziomów narracyjnych, które (zdaniem autorki) są skorelowane z postaciami oraz częściami muzycznymi zrewidowanej wersji. Do – nie dwóch jak sugerowałby podział Coxa, lecz – trzech poziomów narracyjnych należą: świat „realistyczny” oraz świat „surrealistyczny”, który z kolei dzieli się na akcję uliczną (Menedżerowie) i akcję z głębi teatrzyku (bohaterowie-kukiełki). W narracji dochodzi do zjawiska metalepsji, za czym przemawia kilka obserwacji.

47 D. Albright, dz. cyt., s. 200.

48 J. Cox, *'Le Théâtre forain': Historical and Stylistic Connections between 'Parade' and 'Histoire du Soldat'*, „Music & Letters” 1995, t. 76, nr 4, s. 591.

49 Tamże, s. 582.

50 J. Cocteau, dz. cyt. s. 71.

Po pierwsze, elementem, który przenosi odbiorcę rzeczywistego w świat „realistyczny” dzieła jest pierwsza część muzyczna *Chorał*. Stanowi ona podniosły wstęp wprowadzający do fikcyjnego wymiaru sztuki. To, co odsłania kurtyna Picassa (fr. *rideau spécial*) w części *Preludium czerwonej kurtyny* jawi się jako rzeczywistość „surrealistyczna” z wnętrza dzieła. Świat „realistyczny” zostaje natomiast domknięty w dostojnej części wieńczącej balet.

Po drugie, odbiorca rzeczywisty, jak i ten z wnętrza dzieła (ang. *narratee* – tu paryski tłum) przenoszony jest surrealistycznie z ulicy do teatru i na odwrót. Oddziałuje to na granicę wyznaczoną pomiędzy fikcją a rzeczywistością oraz „realnym” i „nadrealnym” światem z wnętrza dzieła, które funkcjonują w opozycji. Odbiorca rzeczywisty zajmuje pozycję niejako uprzywilejowaną względem odbiorcy domyślnego. Paryski tłum nie dostrzega widowiska teatralnego, gdyż jedyne dźwięki jakie percypuje, wydawane są przez koło loteryjne, pistolet i inne jarmarczne przedmioty należące do świata przedstawionego. Wniosek ten można wysnuć na podstawie gestów Amerykańskiej Dziewczynki, która m.in. pisze na maszynie i oddaje strzały z pistoletu. Odgłosy wydawane przez owe mechanizmy jednocześnie rozbrzmiewają w partii perkusyjnej, co włącza ją do świata fikcji. Odbiorca rzeczywisty ma natomiast szansę zobaczyć występ, bo oprócz hałasów wydawanych przez nietypowe instrumentarium, również słyszy muzykę skomponowaną przez Satiego, a to w niej, jak rozpoznano, dochodzi do ukonstytuowania się teatru z wymiaru surrealistycznego.

Po trzecie, Menedżerowie są bohaterami wykraczającymi przez próg świata fikcji do rzeczywistości, zachęcając widza, jak i paryski tłum do uczestniczenia w przedstawieniu teatralnym. Ingerują tym samym w poziom fabuły, przechodząc z poziomu wewnętrznego (surrealistycznego) do zewnętrznego (realistycznego). Tego typu działanie jest typowe dla teatru jarmarcznego, w którym – według Richarda Axsoma – nie istnieje bariera między widownią i iluzją sceniczną, lecz pomost w postaci narratora/prezentera⁵¹.

Wreszcie, w balecie występuje zbieżność czasu fikcyjnego i czasu narracyjnego, co manifestuje się poprzez jednoczesny upływ czasowy na ulicy i w teatrze, mimo rozłącznych poziomów narracji. Muzyczny aspekt zespalający oba następstwa czasowe to ponownie nietypowe instrumentarium. Jarmarczne instrumenty-wynalazki występują jedynie w sekcjach noszących tytuły analogiczne do postaci. Instrumentacja nasuwa myśl, iż słyszymy jednocześnie występ uliczny i sceniczny, choć ten ostatni – zgodnie z koncepcją jarmarcznej parady – miałby rozegrać się dopiero w fikcyjnym „później”. Poza tym enigmatyczne zdanie wieńczące scenariusz – *Ale jest już za późno* – skłania do przekonania, iż teatralne widowisko najwyraźniej już zdążyło się odbyć.

51 R. Axsom, „Parade”: *Cubism as Theater*, praca doktorska, University of Michigan, Department of History of Art, 1974, s. 55, cyt. za: J. Cox, dz. cyt., s. 579–580.

Orkiestrowe części muzyczne		Wskazówki reżyserskie na podstawie didaskaliów zamieszczonych w wersji fortepianowej	Bohaterowie	Poziom narracji	Charakter	Rola muzyki i kurtyn
I	<i>Chorał</i>	(Podniesienie kurtyny scenicznej)	—	REALIZM	podniosły	Przenosi w wymiar sztuki
II	<i>Preludium czerwonej kurtyny</i>	Podniesienie kurtyny specjal Wejście pierwszego Menedżera	(paryski tłum)		ULICA	
III	<i>Chiński Iluzjonista</i>	Koniec Chińskiego Iluzjonisty i wejście drugiego Menedżera	Menedżer w porannym płaszczu	TEATR		fantazyjna orientalność
			Chiński Iluzjonista			
IV	<i>Amerykańska Dziewczynka [Ragtime]</i>	Koniec Amerykańskiej Dziewczynki i wejście trzeciego Menedżera na koniu	Menedżer z Nowego Jorku	ULICA	cyrkowa oniryczność	—
			Amerykańska Dziewczynka			
V	<i>Akrobaci</i>	Koniec Akrobatów Najwyższy wysiłek i upadek Menedżerów	Menedżer na koniu	ULICA	surrealistyczny walc	—
			Akrobaci			
VI	<i>Finał</i>	(Opuszczenie kurtyny specjal)	Wszyscy bohaterowie	ULICA		Zamyka świat z wnętrza dzieła
VII	<i>Kontynuacja Preludium czerwonej kurtyny</i>		Opuszczenie kurtyny scenicznej	—	REALIZM	podniosły

Tabela 6. *Parada* w kontekście metalepsji

Podsumowanie

W konkluzji warto odnieść się do wspomnianych we wstępie aspektów, które konkretyzują się na różnych poziomach dzieła. Na poziomie intermedialnym, *Parada* jednoczy współdziałanie sztuk, które manifestują się w sposób jawny i ukryty. W związku z korespondencją różnych mediów, dzieło to zgodnie z koncepcją Wenera Wolfa, można określić jako **intermedialne**, a wyróżnione przez badacza kategorie znajdują zastosowanie w analizie dzieła. W tym punkcie można by również polemizować z Albrightem głoszącym, iż zaangażowane „media wzajemnie się unicestwiały” oraz że:

Muzyka nie może być zintegrowana z fabułą, ani fabuła nie może być zintegrowana z kostiumami i dekoracją sceniczną, ponieważ nigdy nie były ze sobą tak naprawdę związane. Urok *Parady* polega na dysonansie między tworzącymi ją mediami⁵².

Niniejsze studium zdaje się przeczyć powyższej opinii. Współtworzące dzieło media, opierając się na relacjach intermedialnych, wzajemnie dopełniają się i czerpią ze swoich wzorców. Dzięki temu, przywołany dysonans znalazł rozwiązanie w fabule, która uległa hierarchicznej nadbudowie; podobnie muzyka Satiego rozwiązuje się na końcowy akord C-dur.

Poziom stylistyczny baletu formuje się przy pomocy transpozycji intermedialnej środków typowych dla konkretnych dziedzin sztuki, na które oddziałują XX-wieczne kierunki estetyczne. W wyniku przeprowadzonej analizy można stwierdzić, iż ta kategoria w najwyższym stopniu dotyczy kubizmu. Kierunek wywodzący się ze sztuk plastycznych przenika do muzyki, choreografii i scenariusza. Organizuje on poziom środków wpływając na „geometryczność” tworzywa mediów zaangażowanych w dzieło. Surrealizm natomiast dotyczy wyższego szczebla organizacji stylistycznej. Mamy tu bowiem do czynienia z surrealistycznym zestawieniem poszczególnych *-izmów*, które w obcych sobie kontekstach i relacjach tworzą poziom „meta”.

Poziom narracyjny konstituuje się natomiast przy udziale relacji transmedialnych. Kategoria ta w najwyższym stopniu dotyczy surrealizmu, który stanowi jakość ponad mediami, stojącą u źródeł wszystkich mediów współtworzących dzieło. Oddziałuje on na konstrukcję narracji, której pełna struktura rysuje się dopiero w zrewidowanej warstwie muzycznej, a w jej przebiegu można zaobserwować zjawisko metalesji.

W zakończeniu należy zaznaczyć, iż w warstwie muzycznej *Parady* występuje szczególny rodzaj związków intermedialnych (nie ujętych w typologii Wenera Wolfa) które można by nazwać – za Iriną Rajewsky⁵³ –

52 D. Albright, dz. cyt., s. 203.

53 I.O. Rajewsky, *Intermedialität*, A. Francke Verlag, Tübingen–Basel 2002, s. 60, cyt. za: M. Wasilewska-Chmura, dz. cyt., s. 32.

intramedialnymi. Wynikają one z relacji „muzyka w muzyce” i obejmują szereg zjawisk przywoływanych przez muzykologów. Wśród nich można wymienić muzyczne nawiązania do baletów Strawińskiego, ragtime’ów różnych kompozytorów czy piosenek music-hallowych, a także fakt, iż w partyturze miał się znaleźć komunikat nadawany w alfabecie Morse’a. Zagadnienia te – wchodzące w sferę badań intertekstualnych zakotwiczonych w szerokim kontekście kultury – były do tej pory częściowo analizowane w ramach odrębnych dziedzin sztuki. Mnogość mediów w *Paradzie* zachęca jednak do całościowego spojrzenia na sprawę, celem uporządkowania występujących w balecie zjawisk intertekstualnych.

Bibliografia

ŹRÓDŁA MUZYCZNE

- Satie E., *Parade and Other Works for Piano Four Hands*, Dover Publications, Mineola 1999.
- Satie E., *Parade in full score: Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau*, Dover Publications, Mineola, New York 2013.
- Satie E., *Parade (Musique pour piano)*, 1916, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10462747r/f7.item> [dostęp: 09.10.2022].
- Satie E., [*Brouillons et esquisses pour Parade*], 1916, t. 1, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007123n/f5.item> [dostęp: 09.10.2022].
- Satie E., [*Brouillons et esquisses pour Parade*], 1916, t. 2, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550071260/f5.item> [dostęp: 09.10.2022].
- Satie E., [*Brouillons et esquisses pour Parade*], 1916, t. 3, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007125j/f5.item> [dostęp: 09.10.2022].
- Satie E., [*Brouillons et esquisses pour Parade*], 1916, t. 4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007128w/f5.item> [dostęp: 09.10.2022].
- Satie E., [*Parade. Ballet réaliste. Thème de Jean Cocteau. Rideau, décors et costumes de Pablo Picasso. Chorégraphie de Léonide Massine. Réduction pour piano à quatre mains*], Rouart, Lerolle & C^{ie}, Paris 1917, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100719765/f2.item> [dostęp: 09.10.2022].

METODOLOGIA I ESTETYKA

- Burzyńska A., *Semiotyka*, hasło w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo „Znak”, Warszawa 2006.
- Dryll E., Waligórska A., *Rola narracji w odbiorze obrazu*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Gazda G., *Dadaizm*, hasło w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996.
- Głowiński M., *Symbolizm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, w serii «Vademecum Polonisty», wyd. 2 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław 1988.
- Głowiński M., *Realizm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, w serii «Vademecum Polonisty», wyd. 2 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław 1988.
- Honour H., Fleming J., *Kubizm*, hasło w: *Historia sztuki świata*, Arkady, Warszawa 2002.
- Paja-Stach J., *Awangarda muzyczna a idee artystyczne przełomu XIX i XX wieku*, „Muzyka” 1990, nr 1.

- Passeron R., *Encyklopedia surrealizmu*, tłum. K. Janicka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993.
- Pawłowska M., *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Pier J., *Metalepsis*, hasło w: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. D. Herman, M. Jahn, M.L. Ryan, Routledge, London–New York 2008.
- Ratajczakowa D., *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Ryan M.L., *Narration in Various Media*, hasło w: *The Living Handbook of Narratology*, red. J.Ch. Meister, Hamburg University Press 2014, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn> [dostęp: 30.09.2022].
- Shattuck R., *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France 1885 to World War I*, Vintage Press, New York 1967.
- Sławiński J., *Futuryzm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, pod red. tegoż, w serii «Vademecum Polonisty», wyd. 2 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław 1988.
- Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989.
- Wasilewska-Chmura M., *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Wolf W., *The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature*, w: *Mediality/Intermediality*, red. M. Heusser, A. Fisher, A.H. Jucker, w serii: «Swiss Papers in English Language and Literature», t. 27, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2008.

DZIEŁO

- Albright D., *Postmodern Interpretations of Satie's Parade*, „Canadian University Music Review” 2001, t. 22, nr 1.
- Albright D., *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2000.
- Apollinaire G., „Parade” et l'Esprit nouveau, w: *Les Ballets russes à Paris, représentations exceptionnelles...* [książka programowa], Théâtre du Châtelet, Paris, maj 1917.
- Austin W., *Satie before and after Cocteau*, „The Musical Quarterly” 1962, t. 48, nr 2.
- Bibliothèque Nationale de France, *Catalogue Général*, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13918662g> [dostęp: 30.09.2022].
- Buckle R., *Diagilew*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2014.
- Calkins S., *Modernism in Music and Erik Satie's Parade*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2010, t. 41, nr 1.

- Cogniat R., *Parade*, hasło w: G. Arout i in., *Dictionnaire du ballet moderne*, F. Hazan, Paris 1957.
- Cox J., *'Le Théâtre forain': Historical and Stylistic Connections between 'Parade' and 'Histoire du Soldat'*, „Music & Letters” 1995, t. 76, nr 4.
- Cocteau J., *Kogut i arlekin. Zapiski wokół muzyki*, tłum. A. Socha, C&D, Kraków 1995.
- Cocteau J., *Le Coq et L'Arlequin*, Éditions de la Sirène, Paris 1918.
- Drew D., *The Savage Parade – From Satie, Cocteau, and Picasso to the Britten of Les Illuminations and beyond*, „Tempo” 2001, nr 217.
- Erik Satie: Music, Art and Literature*, red. C. Potter, Ashgate Publishing, Burlington 2013.
- Jarociński S., *Orfeusz na rozdrożu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1958.
- Laliberté M., *Jean Cocteau, Pablo Picasso, Léonide Massine et Erik Satie. Parade, 1917, et les avant-gardes*, "L'Âge d'or" 2018, <https://journals.openedition.org/agedor/3300> [dostęp: 13.01.2023].
- Mellers W.H., *Erik Satie and the „Problem” of Contemporary Music*, „Music & Letters” 1942, t. 23, nr 3.
- Myers R.H., *Erik Satie*, Dover Publications, Mineola 1968.
- Myers R.H., *The Strange Case of Erik Satie*, „The Musical Times” 1945 t. 86, nr 1229.
- Orledge R., *Satie and the Art of Dedication*, „Music & Letters” 1992, t. 73, nr 4.
- Orledge R., *Satie & America*, „American Music” 2000, t. 18, nr 1.
- Orledge R., *Satie Erik*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 23, Macmillan Publishers, London 2001.
- Orledge R., *Satie's Approach to Composition in His Later Years (1913–24)*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1984–1985, nr 111.
- Orledge R., *Satie the Composer*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Paja-Stach J., *Satie, Erik*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 9: S–Ś, Kraków 2007.
- Perloff N., *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Clarendon Press, Oxford 1991.
- Pitkin C., *Against Expression? Avant-garde Aesthetics in Satie's "Parade"*, niepublikowana praca magisterska, University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Music History, 2020, http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1595499202615172 [dostęp: 13.01.2023].
- Potter C., *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, Boydell Press, Woodbridge 2016.
- Rothchild D.M., *Picasso's "Parade": From Street to Stage*, Sotheby's Publications, London 1991.
- Satie E., *Mémoires d'un amnésique*, Petit Bibliothèque Ombres, Toulouse 2010.
- Satie E., *Tajniki mego życia, Pamiętniki amnezyka, Pochwała krytyków*, tłum. S. Jarociński, „Res Facta” 1968, nr 2.

Abstract

Erik Satie's *Parade* in the Perspective of Intermediality as per Werner Wolf's Theory

Parade by Erik Satie, Jean Cocteau, and Pablo Picasso created in 1917 was proclaimed the first surrealistic ballet, the cubist manifesto and *succès de scandale*. The article aims to examine the intermedial relations between the media that constitute the oeuvre regarding Werner Wolf's typology of intermediality. The context of the analysis is provided by avant-garde movements that emerged in arts at the turn of the 20th century and determined the phenomena occurring within particular media. As a result, in the transmedial dimension, the impact of metalepsis can be observed. It leads to the disturbance in the narrative structure arising from the assumptions in a ballet scenario.

Keywords

Erik Satie, Werner Wolf, intermediality, metalepsis, 20th century art movements