

CzasKultury 6/2013

# Jak działa opera?

Maria Karpińska

fot. Marek Wasilewski



Skostniała forma tradycyjnych widowisk operowych, choć wydaje się anachroniczna, nadal fenomenalnie oddziałuje na wielu widzów, przypominając im o tym, co nieuchronne.

Dziesiątki milionów dorosłych, inteligentnych ludzi, mieszkańców Europy, Ameryki i Australii (choć nie tylko), co roku wydaje pokaźne sumy pieniędzy, nieraz spędzając również długie godziny w kolejkach, aby zobaczyć ludzi śpiewających w zazwyczaj niezrozumiałym dla większej części widowni języku<sup>1</sup>. David Littlejohn, przytaczając ten fakt, prowokuje pytanie: po co to wszystko? Zanim w swojej książce przejdzie do rozważań przyczyn fenomenu opery, już w pierwszym jej zdaniu zauważa, że łatwiej wytłumaczyć fascynację walkami byków lub filmami Woody'ego Allena niż sympatię do tego rodzaju teatru muzycznego.

Nie sposób zaprzeczyć, że istnienie opery w dzisiejszych czasach, a może nawet od chwili jej powstania, jest naznaczone pewną dozą absurdu. Już z tego powodu fascynację operą traktować można w kategoriach fenomenu, co uzasadnia stawianie pytań o jego źródła. Jaki czar lub zagadka tkwi w tej formie artystycznej, sprawiając, że tak wielu ludzi (zarówno wi-

dzów, jak i twórców) inwestuje w nią swój czas i pieniądze? Jakim cudem opera przetrwała w czasach, w których technologia pozwala na sztuczne stworzenie niemal każdego dźwięku i obrazu? Co o współczesnym widzu mówią nam zmiany w podejściu do opery? I wreszcie: na czym polega oddziaływanie teatru operowego na widza?

### Źródła zachwyty

Siła opery leży dokładnie tam, gdzie z punktu widzenia nauki pojawia się jej słabość. Jak słusznie zauważa Vlado Kotnik, opera, ze względu na połączenie rozmaitych form artystycznych, jakimi się posługuje, nie mieści się w żadnej z kategorii badawczych – nie podlega badaniom samej muzyki, teatru czy literatury<sup>2</sup>. Wszelkie próby naukowej analizy, podjęte tylko z jednego z punktów widzenia, z góry skazane są na fragmentaryczność wniosków. Spojrzenie antropologa również nie jest kompletne, jednak – jak przekonuje Kotnik – ma ono większe szanse na ujęcie tematu w szerszym kontekście i wyciągnięcie wniosków o charakterze ogólnym. Tego typu badania pozwalają dostrzec w sztuce operowej zwierciadło kultury zachodniej i ukazać zmiany, jakie w niej następują, właśnie przez pryzmat tej specyficznej formy teatralnej.

Właśnie przenikanie się form artystycznych jest, z drugiej strony, powodem, dla którego oddziaływanie opery na widza jest tak silne. Jak piszą Linda i Michael Hutcheon, tym, co fascynuje widza, jest wielość środków przekazu, a więc połączenie narracji dramatycznej, przedstawienia scenicznego, tekstu

<sup>1</sup> Por. D. Littlejohn, *The Ultimate Art: Essays Around and About Opera*, Berkley, Los Angeles, California, London 1992, s. 1.

<sup>2</sup> Por. V. Kotnik, *Opera, Power and Ideology: Anthropological Study of a National Art in Slovenia*, Frankfurt am Main 2010, s. 19.

literackiego razem z muzyką orkiestrową i śpiewem<sup>3</sup>. Dzięki wspólnemu oddziaływaniu różnych dziedzin sztuki opera ma bardzo dużą moc ekspresji. Od początków swojego istnienia jej celem było głębokie poruszenie widza. Wszystkie artystyczne środki służyły temu, aby zadziwić, wzruszyć i zachwycić odbiorcę. Jak pisze Jean Starobinski: „Rywalizując ze sztukami plastycznymi, otwierając horyzonty wyobraźni poprzez wykorzystanie wszelkich zmysłowych atrakcji, opera stała się miejscem, gdzie pod osłoną piękna skrajne namiętności mogły dojść do głosu”<sup>4</sup>.

Z kolei przywołany już David Littlejohn podchodzi do kwestii operowego oddziaływania w sposób dużo bardziej analityczny. Stwierdza, że ludzki śpiew wywołuje w odbiorcy silną reakcję z następujących powodów:

1. „Osoba na scenie robi coś niesamowicie rzadkiego i trudnego (co samo w sobie stanowi źródło podziwu) i niewiarygodnie pięknego zarazem.
2. Źródłem piękna nie jest tekst czy malarstwo, ale człowiek, taki jak my.
3. Człowiek, taki jak my, wydaje dźwięk piękniejszy, niż jakikolwiek instrument jest w stanie wydać, co umacnia nasze przekonanie o ludzkiej wielkości.
4. Ów dźwięk na nas oddziałuje, ponieważ pochodzi z organu, który my również posiadamy, i ponieważ rezonuje wewnątrz nas samych”<sup>5</sup>.

## Czary legendarnej przeszłości

Widza operowego urzeka śpiew i piękno scenografii, a wielość środków przekazu wywołuje w nim emocje, nie miałyby jednak swojej siły, gdyby nie historia, która za ich pomocą jest opowiadana. Narracja operowa jest bardzo specyficzna, ponieważ tylko niektóre historie sprawdzają się na deskach teatrów i są wznowiane w kolejnych inscenizacjach. I to właśnie powtarzalność, ciągła repetycja tych samych tekstów, wyróżnia operę spośród innych sztuk. Repertuar teatrów operowych opierający się na powtarzanych kanonicznych tytułach sprawia, że widz, przychodząc na spektakl, doskonale zna historię, którą zobaczy na scenie – a więc nie może go ona zaskoczyć. Dzieje się tak, ponieważ nie o zaskoczenie treścią tu chodzi, ale o kontemplację rozwiązań wizualnych i muzycznych. Nie umniejsza to jednak roli tekstu, wręcz przeciwnie – zadaniem twórców staje się nadanie nowych, świeżych znaczeń tekstowi istniejącemu od dziesiątków lat, znaczeń, które staną się atrakcyjne dla widza tu i teraz. Dlatego też operowe inscenizacje tak często przybierają formę komentarza do przemian kultury współczesnej. Doskonale znana historia poddana aktualizacji może wywrzeć na odbiorcy ogromne wrażenie – wiedzieliśmy, jak będzie rozwijać się fabuła, ale nie sądziliśmy, że zobaczymy w niej nas samych. Pięknie tłumaczy to Jean Starobinski: „Jedną z przyczyn przemożnego uroku opery jest to, że przemienia czary legendarnej przeszłości w aktualne oczarowanie, któremu ulegamy w szczytowym momencie toczącej się na naszych oczach akcji, słysząc śpiew. [...] Najpiękniejsze przedstawienia operowe dają nam odczuć podwójną energię pamięci, która zachowuje, i wyobraźni, która stwarza. Wyobrażenia inscenizatora musi sprawić, byśmy poczuli, jak muzyka z 1786 roku mówi o miejscu innym niż nasze, nie próbując go odtworzyć, bo gdyby tak było, stracilibyśmy je

<sup>3</sup> Por. L. Hutcheon, M. Hutcheon, **Opera – The Art of Dying**, Cambridge, Massachusetts, London 2004, s. 7.

<sup>4</sup> J. Starobinski, **Czarodziejki**, przekł. M. Ochab, T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 15.

<sup>5</sup> D. Littlejohn, op. cit., s. 75.

podwójnie. Prawda leży w uwypukleniu związku między dawniej a teraz”<sup>6</sup>.

## Śmierć w operze

Linda i Michael Hutcheon właśnie w powtarzalności widzą ważną cechę opery, szczególnie istotną w kontekście badań operowej narracji. Powtarzalność sprawia, że do kanonu trafiają tylko niektóre tytuły – te, które spotkały się z największym zachwytem widowni – dzięki czemu łatwo jest wyróżnić konkretne cechy narracji operowej, oczekiwane przez widza. Według autorów książki *Opera – The Art of Dying*, najważniejszym motywem operowych fabuł jest śmierć, i to ona leży u źródeł fascynacji operą. Podobnie jak każda narracja zakorzeniona w danej społeczności i wspólna dla wielu pokoleń, opera odgrywa rolę zwierciadła pragnień i lęków kultury zachodniej<sup>7</sup>. Nie zawsze śmierć towarzyszyła operze – XVII- i XVIII-wieczne *lieto fine*, czyli szczęśliwe zakończenie, wykluczało możliwość śmierci głównych bohaterów na scenie. Temat ten stał się szczególnie częsty w XIX wieku, gdy śmierć została poddana estetyzacji i zaczęła być kojarzona z pięknym i wzniosłym odejściem do świata zmarłych. I to właśnie opery z tego okresu stworzyły kanon najczęściej powtarzanych i najchętniej oglądanych – aż do dnia dzisiejszego – dzieł.

Śmierć to temat, który towarzyszy operze od czasu jej powstania, i to na wielu płaszczyznach. Raz po raz znawcy zwiastują rychły zgon tej formy teatralnej i, jak słusznie zauważają autorzy książki *Druga śmierć opery*<sup>8</sup>, to właśnie uwikłanie w przeszłość, ciągłe obumieranie,

anachroniczność i pozorna nieaktualność tej sztuki stanowi jedną z jej pierwszorzędných zalet i wyróżników. Nie sposób wyobrazić sobie operę bez śmierci – wszak z teatralną, pełną dramatyzmu śmiercią jednego lub wielu bohaterów kojarzą nam się największe z operowych arcydzieł.

Emocje towarzyszące widzowi w czasie tych spektakli różnią się jednak od tych, które przeżywa odbiorca podczas zetknięcia się ze śmiercią za pośrednictwem innych form artystycznych. Linda i Michael Hutcheon, pisząc o narracji przedstawień operowych<sup>9</sup>, pokazują, że jedną z nadrzędnych funkcji opery jest udowodnianie sensu śmierci i – co za tym idzie – również sensu życia, jako skończonej całości. Operowe umieranie jest piękne i wzniosłe, i – co najważniejsze – zawsze jest to śmierć, która ma znaczenie. Oglądając widowisko operowe i widząc bohatera, który oddaje swoje życie w imię wyższych wartości, odbiorca uczestniczy w rytuale nadania śmierci sensu, który łagodzi jego własny przejmujący strach przed końcem. Widzowie zazwyczaj znają wcześniej zakończenie sztuki, jednak każdorazowo chcą się przekonać, że śmierć, której znów będą świadkami, ma sens i odpowiednią oprawę. Poszukiwane i odnalezione wraz z końcem spektaklu znaczenie potwierdza zapadająca kurtyna zatrzymująca czas narracji. Jest to więc jedyne w swoim rodzaju doświadczenie końca czasu, które w świecie „realnym” staje się udziałem człowieka jedynie w chwili jego własnej śmierci. Śmierć drugiego człowieka, której można towarzyszyć, nie zatrzymuje czasu na poziomie makro, lecz jedynie czas indywidualny,

<sup>6</sup> J. Starobinski, op. cit., s. 13

<sup>7</sup> Por. L. Hutcheon, M. Hutcheon, op. cit., s. 8.

<sup>8</sup> Zob. M. Dolar, S. Žižek, *Druga śmierć opery*, przekł. S. Królak, Warszawa 2008.

<sup>9</sup> Por. L. Hutcheon, M. Hutcheon, *Narrativizing the End: Death and Opera*, [w:] J. Phelan, P.J. Rabinowitz (red.), *A companion to narrative theory*, Blackwell Publishing, <http://pl.scribd.com/doc/38960547/A-Companion-to-Narrative-Theory> (11.11.2012), s. 448.

niedostępny dla osób postronnych. W ten podwójny sposób – za pomocą znaczącej śmierci, jak i poprzez zatrzymanie czasu narracji – dzieło nadaje śmierci, „końcowi wszystkiego”, sens, zarazem pomagając pogodzić się z jego nieodwracalnością.

Kurtyna opadająca na scenę jest nieunikniona, ale – jak udowadniają autorzy *Opera – the Art of Dying* – śmierć w operze jest elementem jak najbardziej pozytywnym. Ci, którzy giną, giną w chwale. Ich los jest przesądzony, jednak śmierć nigdy nie jest daremna. My również wiemy, że koniec jest nieuchronny, ale łatwiej jest nam się z tym pogodzić, wierząc, że możemy umrzeć właśnie tak – oddając hołd życiu, miłości i pięknu. Opera pokazuje, że śmierć jest tylko jednym z elementów fabuły, elementem wyjątkowo ważnym i nieuniknionym, ale jednym z wielu – tak jak jest to jeden z elementów życia. Na swój sposób każda narracja mówiąca o śmierci pełni tę właśnie funkcję – ukazuje perspektywę niedostępną człowiekowi, a więc życia, którego śmierć jest nieodłączną częścią, podczas gdy w rzeczywistości człowiek nie ma możliwości spojrzenia na własne życie jako na skończoną całość. Działanie opery różni się jednak w tym zakresie od oddziaływania książki czy filmu. Jak piszą Linda i Michael Hutcheon:

„Odnajdujemy nasze wyobrażenia w akcji, którą widzimy i słyszymy w pewien szczególny, paradoksalny sposób: utożsamiamy się silnie z dramatem rozgrywającym się na scenie, w dużej mierze dzięki wywołującej emocje sile muzyki, ale jednocześnie jesteśmy świadomie zdystansowani do tego dramatu z powodu konwencji śpiewu i pełnej sztuczności gry aktorskiej. Innymi słowy, nie ma tu nic z pochłaniającego realizmu filmu. Paradoksalnie, zarówno identyfikacja emocjonalna, jak i intelektualny dystans są wyolbrzymione w operze. W związku z tym, kiedy tematem jest śmierć i umiera-

nie, możemy doświadczać jej mocy – ale bezpiecznie – tak jak według Montagu dzieje się to podczas doświadczenia *contemplatio mortis*. Oglądanie takich oper jest, naszym zdaniem, analogiczne do doświadczenia wyobrażenia emocji związanych z umieraniem i, w pewnym sensie, nawet przepracowaniem ich jak własnej śmierci lub śmierci ukochanej osoby”<sup>10</sup>.

Opera wywołuje emocje, jednak przerysowanie i teatralność gry aktorskiej oraz ewidentna sztuczność scenografii pozwalają na bezpieczny dystans, umożliwiający silne przeżywanie wzruszenia, ale jednocześnie kontemplację estetyki i walorów intelektualnych. Śmierć w operze może być piękna, wzruszająca, moralnie słuszna, pokrzepiająca, a więc wręcz przyjemna, dzięki czemu nie wywołuje w nas grozy, tylko rozrzewnienie i nadzieję, że i koniec – choć nieodwracalny i zawsze smutny – ma sens.

## Kulturowy dinozaur

Tak silny związek pomiędzy dziełem operowym a śmiercią sprawia, że ze zmian pojawiających się na gruncie operowym wolno nam wysnuć wnioski dotyczące stosunku do śmierci współczesnego człowieka. Interpretacja kolejnych inscenizacji tej samej opery – akceptowanych lub odrzucanych przez widzów – ukazuje nowe podejście twórców do tego tematu. Pytanie o relację między operą a współczesnym widzem jest oczywiście pytaniem otwartym. Z pewnością fascynacja operą zawsze ma w sobie znamiona tęsknoty – za światem, którego być może nigdy nie było, światem rządzącym się prawami estetyki i wrażliwości. Ale – być może – to właśnie specyficzne podejście do śmierci i *contempla-*

<sup>10</sup> L. Hutcheon, M. Hutcheon, *Opera – The Art of Dying*, op. cit., s. 185.

*tio mortis* jest tym, co opera może zaoferować współczesnemu widzowi. Kulturę współczesną cechuje równoczesna tabuizacja śmierci i obsesja na jej temat. W świecie, w którym miejsce cierpienia i umierania zostało ograniczone do przestrzeni szpitala i hospicjum, a człowiek obsesyjnie dąży do kontroli nad własnym ciałem, jednocześnie otaczając się mediami epatującymi umieraniem i okrucieństwem, rola opery jest z pewnością szczególna i niejednoznaczna. Być może zatem fascynację operą możemy odczytywać również jako tęsknotę za innym umieraniem, za świadomą, zrytualizowaną śmiercią, będącą ważnym elementem życia, a nie niechcianym i niewygodnym problemem.

Opera wciąż istnieje, choć zarówno jej forma, jak i tematyka bardzo odstają od współczesnych realiów, z czym wielu twórców stara się bezskutecznie walczyć. Łatwo, próbując zdobyć uwagę dzisiejszej widowni, ulec pokusie nadmiernego aktualizowania operowego kanonu i szafowania środkami ekspresji. Za przykład takiego spektaklu może posłużyć opera Wagnera w reżyserii Kosminkiego pokazana w maju w Düsseldorfie. Chcąc pokazać relacje oprawcy i ofiary, reżyser postanowił przenieść akcję z czasów średniowiecza do okresu II wojny światowej i w wyjątkowo realistyczny sposób pokazać gwałt, przemoc i śmierć ofiar Holocaustu w komorach gazowych. Realizacja spektaklu okazała się tak szokująca, że dziesięć osób z widowni trafiło do szpitala, a kolejne przedstawienia zostały odwołane.

Podobno o operze mówi się, że jest kulturowym dinozaurem – skazana na wyginięcie, ponieważ jej ciało przerosło mózg<sup>11</sup>. Skandale, takie jak ten w Düsseldorfie, gdzie forma zdominowała treść i przesłanie, służą za argumenty na prawdziwość tego twierdzenia. Opera coraz

częściej stara się mówić o śmierci podobnie jak film – jednoznacznie, a nieraz także kontrowersyjnie. Twórcy próbują dokonać niemożliwego, szokując widza łamaniem tabu lub usiłując wyrzeć na nim wrażenie skalą i rozmachem inscenizacji. Tymczasem obie strategie narażają ich na śmieszność – opera, z powodu dystansu, który buduje między sceną a widzem, nie jest miejscem obalania konwenansów. Minał też czas, gdy oczarowywała nowinkami technicznymi – nie zdoła dziś dorównać filmom 3D i innym najnowszym technologiom. Zamiast szoku opera oferuje innego rodzaju emocje, być może nieraz równie silne, a związane z kontemplacją śmierci i piękna.

Wydaje się, że receptą na utrzymanie wielomilionowej widowni jest dotychczasowa strategia największych operowych mistrzów: przemawianie do współczesnego widza za pomocą kanonicznych arcydzieł w taki sposób, by pozwolić im w pełni wybrzmieć, zostawiając przy tym przestrzeń na *contemplatio mortis* – przeżywanie śmierci w otoczeniu piękna, dając dowód za każdym razem na nieodwracalność końca, ale jednocześnie nadając mu sens. Póki twórcy opery będą doceniać i wykorzystywać te cechy opery, znajdzie się również zauroczona widownia, a teatr operowy tak jak do tej pory – choć trochę przestarzały, a trochę absurdalny – będzie istnieć. ●

<sup>11</sup> Por. D. Littlejohn, op. cit., s. 28.