

JAN WOLEŃSKI

PRZYCZYNEK DO ESTETYKI OPERY

Władysławowi Stróżewskiemu – znawcy muzyki i jej praktykowi

Artykuł proponuje spojrzeć na operę jako dzieło złożone, wielowarstwowe. Można wyróżnić następujące warstwy: (a) muzyczno-orkestrową (dalej: orkestrową); (b) muzyczno-wokalną; (c) baletową (niekiedy); (d) przedstawieniową (daną przez libretto); (e) aktorską; (f) inscenizacyjną (reżyseria + scenografia). Cechą wyróżniającą operę jest (b), tj. warstwa muzyczno-wokalna. Pozwala to zrozumieć i odeprzeć rozmaite zarzuty stawiane dziełu operowemu, np. to, że akompaniament orkestrowy jest banalny, libretto niezbyt skomplikowane a sztuka aktorska wokalistów niezbyt wysoki lub po prostu zły. Obiekcje te zapoznają fakt, że treść libretta jest przedstawiana przy pomocy śpiewu, który na dodatek ma być piękny sam dla siebie. Nie bierze się też pod uwagę, że śpiew stwarza rozmaite problemy aktorskie, których nie ma w teatrze normalnym, a w szczególności, prowadzi do rozmaitych konwencji w poruszaniu się śpiewaków. Autor wskazuje, że najbardziej rozpowszechniony typ pisarstwa o operze jest zbyt nastawiony na społeczny kontekst tego gatunku sztuki.

Oto trzy fragmenty z książki D. W. Barbera pod tytułem *Kiedy gruba baba śpiewa czyli historia opery wyłożona wreszcie jak należy*:

„[...] jeśli mnie pytacie, nagła śmierć Mozarta miała o wiele prostszą przyczynę. Pisał i pisał wszystkie te opery, i to go w końcu zabiło.”

„[Verdi] umarł w 1901 r. w Mediolanie, napisawszy więcej udanych oper, niż wielu z nas zobaczy przez całe życie. Pozostaje jednym z najpopularniejszych i najbardziej lubianych kompozytorów – szczególnie przez tych, którzy lubią słonie na scenie.”

„[Opera] *Oswobodzenie Tezeusza* francuskiego kompozytora Dariusza Milhaud [trwa] około siedmiu minut, co oznacza, że z odpowiedniej długości przerwami mógłbym prawdopodobnie nie usnąć przez całe przedstawienie”¹.

Być może Barber celowo błaznuje, ale jego książka jest w wyjątkowo złym guście. Aż dziw, że przypisał Verdiemu kilka udanych oper, których pewnie nigdy nie widział w całości, jeśli wierzyć jego zwierzeniom na temat *Oswobodzenia Tezeusza*. Jakby nie było, utwór pod tytułem *Kiedy gruba baba śpiewa* ilustruje pewien styl pisania o operze, niewątpliwie stymulowany przez burzliwe dzieje tego gatunku artystycznego. Abstrahując od ocen czy to negatywnych czy to pozytywnych, typowa opowieść „ze świata opery” polega na przedstawianiu anegdot, plotek, skandali, sukcesów, kłap, gwiazd i ich kaprysów czy rywalizacji, np. pomiędzy Donizettim i Bellinim czy Callas i Tebaldi.

Nie twierdzą, że wspomniany sposób pisania o operze jest bezwartościowy. Wręcz przeciwnie, dostarcza lektury pasjonującej i opracowań nieraz bardzo wartościowych, u nas np. książek Ewy i Janusza Łętowskich. Popularyzacja opery, jak zresztą każdej innej sztuki, jest przy tym rzeczą ważną i cenną. Jeśli ma trafić do zwyczajnego czytelnika musi być czymś ubarwiona. To, czego brakuje, to całościowych opracowań teoretycznych na temat opery jako fenomenu rozważanego w kategoriach artystyczno-estetycznych. To samo dotyczy zresztą poszczególnych segmentów dzieła operowego, nawet śpiewu, aczkolwiek na ten temat

¹ D. W. Barber *Kiedy gruba baba śpiewa, czyli historia opery wyłożona wreszcie jak należy* B. Świdorska (tł.) Wyd. Adamantan, Warszawa 2001 s. 65, 124, 140.

jest stosunkowo najwięcej². Ale w ogólności nie ma tego zbyt wiele. W literaturze polskiej mamy chyba tylko B. Horowicza, *Teatr operowy*, W. Rudzińskiego, *Co to jest opera*, L. Rothbaumówny, *Opera i jej kształt sceniczny*, oraz obszerną monografię J. Chomińskiego i K. Wilkowskiej-Chomińskiej, *Opera i dramat*, wydaną w ich monumentalnym cyklu *Formy muzyczne* (jako tom 4)³; książki te jednak mają w dużej mierze charakter historyczny, aczkolwiek z obszernymi fragmentami o ambicjach syntetyczno-teoretycznych. Mniej lub bardziej obszerne uwagi ogólne są wplecione we wspomniane piśmiennictwo anegdotyczno-popularyzatorskie, opracowania historyczne, przewodniki operowe, monografie o poszczególnych kompozytorach, biografie artystów czy ich wspomnienia. To jednak stanowczo za mało.

Rzecz zilustruję takim oto przykładem. Świat operowy pasjonował się kiedyś wspomnianą już rywalizacją pomiędzy Marią Callas i Renatą Tebaldi. Wiele można o tym poczytać w rozmaitych źródłach. Kto był bardziej agresywny? Czy w końcu pogodziły się? Kto organizował klaki i antyklaki? Jacy dyrygenci stali za jedną, a jacy za drugą? Co obie mówiły o sobie wzajemnie? To są typowe pytania stawiane i wokół nich koncentruje się uwaga autorów, a przeto i czytelników. Bez wątplenia, świat opery od zawsze żył tego rodzaju problemami. Niemniej jednak, musiał być jakiś jeszcze inny ważki powód, że niemal wszyscy znawcy i zwyczajni melomani podzielili się w latach pięćdziesiątych XX w. na stronników Callas i tebaldystów. Przecież nie tylko dlatego, że ciekawiły ich uszczypliwości jakimi wzajemnie obdarzały się obie *divy* czy interesowało prywatne życie Callas. Powód zasadniczy jest oczywisty, aczkolwiek jest na drugim planie, za sensacjami z pierwszych stron gazet i modnych magazynów, mianowicie jakoś śpiewu obu protagonistek. Nieznana jest mi żadna poważna analiza porównawcza głosów Callas i Tebaldi, wszak największych sopranów, co najmniej w swym pokoleniu. A jest co porównywać. Z jednej strony niezwykle ułożony i krystalicznie czysty liryczny sopran Tebaldi oraz ani miękki, ani liryczny, ani dramatyczny sopran Callas (pomijam to, że miała udane partie mezzosopranowe). Mogła śpiewać koloraturą z podkładem lirycznym, sopranem lirycznym, modyfikowanym głosem dramatycznym, i wreszcie wykonywać partie dramatyczne z wagnerowskimi włącznie, a wtedy liryzm był w tle jej głosu. Callas nie była ani największą koloraturą, ani największym sopranem lirycznym, ani największym sopranem dramatycznym, ale w każdym z tych rodzajów śpiewała znakomicie i, zdaniem wielu, niepowtarzalnie. Ale też wielu znawców twierdziło i twierdzi, że nie był to śpiew piękny. Tullio Serafin, wielki dyrygent operowy i jeden z dobrych duchów Callas, zapytany, czy śpiewa ona pięknie odpowiedział chyba tak (cytuję z pamięci): „Właściwie nigdy nie zastanawiałem się nad tym, ale wiem, że zawsze robi to tak jak należy.” Czyż można się dziwić, że wielbiciel pięknych głosów mieli problemy z wyborem?

Spółeczna natura opery jest tego rodzaju, że inwokuje spory o to, kto jest największy, zwłaszcza w gronie śpiewaków. To jednak mija szybko w odniesieniu do konkretnych artystów. Ale ich produkcje zasługują na coś więcej niż tylko chwilowy aplauz. Wielka szkoda, że nie napisano monografii o wielkich śpiewakach, nie z uwagi na ich rywalizacje z innymi znakomitościami czy mniej lub bardziej barwne koleje życiowe, ale o ich głosie i śpiewie, po prostu jako zjawisku, naturalnym i artystycznym. Nic nam już nie zwróci głosu Giuditty Pasty, Marii Malibran, Giovanniego Rubiniego czy Jana Reszke (po nim pozostał jakiś ślad akustyczny, ale trudno to nazwać śpiewem). Po nich pozostała tylko legenda, ewentualnie jakieś wnioski na podstawie oper, które dla nich pisano, np. *Normy* Belliniego w

² Por. R. Maragliano Mori *Cossienza della voce nella scuola italiano di canto* Edizioni Curci, Milano 1970, 3 wyd. 1998, a także podaną tam bibliografię.

³ B. Chorowicz, *Teatr operowy. Historia opery. Realizacje sceniczne. Perspektywy*, PIW, Warszawa 1963, W. Rudziński *Co to jest opera* PWM, Warszawa 1960; L. Rothbaumówna *Opera i jej kształt sceniczny* PWM, Kraków 1971; J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska *Opera i dramat* PWM, Kraków 1976.

przypadku Pasty (o niej Barber napisał: „błyskotliwa sopranistka o szczególnie stosownym włoskim nazwisku”⁴). Enrico Caruso, Adelina Patti czy Marcelina Sembrich-Kochańska mieli więcej szczęścia, ale nasza wiedza o ich sztuce jest bardziej oparta na wyobrażeniach nadbudowanych nad pozostałym, wielce niedoskonałym materiałem dyskopograficznym. Nawiasem mówiąc, to właśnie Caruso odegrał pionierską rolę w kreowaniu przemysłu fonograficznego. Od nagrań elektrycznych sytuacja poprawiła się i nagrania oddają zarejestrowany śpiew w zasadzie realistycznie. Mimo to nie ma poważnej historii śpiewu, a tylko przyczynki, spekulacje, oderwane oceny i oczywiście swary o to, kto większy. Sam czytałem stwierdzenia, że Callas głos lepiej brzmiał na scenie niż na płytach, a Beniamina Gigli, odwrotnie, lepiej na płytach niż na scenie. Osobliwe w tym było to, że autor nie słyszał ich na scenie. Niemal w każdym omówieniu śpiewu Gigliego pojawia się wzmianka, że popadł w manierę nadmiernego modulowania głosu. To prawda, ale miał też ku temu nadzwyczajne warunki, a te trzeba opisać, nie dla chwaleń lub ganienia, ale właśnie jako fenomen. Magda Oliviero, partnerka Gigliego, zwróciła np. uwagę na jego fenomenalną kontrolę oddechu. Rozumiem, że głos Gigliego można lubić lub nie, ale trudno zaprzeczyć, że wart jest studiów. Kiedyś słyszałem w radiu, jak wybitny krytyk muzyczny stwierdził, iż dla niego zawsze było oczywiste, że to Plácido Domingo, a nie Luciano Pavarotti jest największym tenorem swego pokolenia (było to gdzieś około 1980 r.). Z kolei, zdarzyło się, że w telewizji zapowiedziano ogólnopolskie głosowanie w celu wyboru najwybitniejszego tenora. Wszelako, o ile mi przynajmniej wiadomo, nikt jeszcze nie wpadł na pomysł, by zanalizować głos obu wielkich śpiewaków, porównać, ale nie wedle głosowania w TVP czy osobistych upodobań takiego lub innego krytyka. Wracając do rywalizacji Callas i Tebaldi, pozostaje jeszcze i taka kwestia, drugorzędna na pierwszy rzut oka. Tebaldi śpiewała w swoim ojczystym języku (o ile wiem, tylko), a Callas nie, chociaż opanowała język włoski znakomicie (śpiewała zresztą też po francusku). I tak dochodzimy do poważnego problemu: język a śpiew, ważnego obecnie, chociażby z uwagi na tendencję wystawiania oper w języku oryginału. Warto też pytać, czy nie jest tak, że pewne języki pasują lepiej do określonych typów głosów, np. język rosyjski do basów. Tytułem przykładu: nawet pobieżna analiza oryginalnego libretta opery włoskiej z jego przekładem na inny język pokazuje, że w pierwszym tekst ma więcej (o jakieś 20% w porównaniu z wersją angielską) samogłosek niż w drugim. A wiadomo, jak samogłoski są związane z jakością śpiewu.

Jeszcze raz powtarzam: nie ma powodu, by zaniechać tego, co stanowi społeczną otoczkę opery. Trzeba jednak czegoś więcej. Myślę, że niedomiar głębszej refleksji nad operą powoduje wyjątkową polaryzację ocen na jej temat. Jedni odmawiają operze większych wartości i coś nader bliskiego kiczowi, inni uważają ją za sztukę sztuk. W 1989 r. przypadkowo czytałem recenzje z dwóch przedstawień operowych w Metropolitan Opera, jedną całkowicie negatywną z *Traviatty* Verdiego (z Domingo i Edytą Gruberową), drugą niezwykle pozytywną z *Rigoletta* też Verdiego (z Pavarottim, June Anderson i Leo Nuccim). Ta druga zaczynała się mniej więcej tak. Jeśli inscenizacja jest dobra muzycznie, fabularnie, scenograficznie, wokalnie i aktorsko, to żadne inne widowisko nie da się porównać z przedstawieniem operowym spełniającym te warunki. Akurat kilka tygodni wcześniej byłem na przedstawieniu, tym ocenionym tak pozytywnie. Istotnie robiło wielkie wrażenie, ale nie poważyłbym się na taki sąd ogólny jak autor owej recenzji z *Rigoletta*. Mniej więcej w tym samym czasie czytałem jakąś monografię o Verdim (niestety nie pamiętam ani autora ani tytułu), w której autor dowodził, że operowy *Otello* Verdiego jest znacznie lepszy od dramatu Szekspira pod tym samym tytułem. Tego rodzaju dyskusje wydają mi się całkowicie bezproduktywne, podobnie jak nasz niegdysiejszy spór o wyższość Mickiewicza nad Słowackim (lub odwrotnie). Takie rzeczy musi każdy rozstrzygać sam dla siebie, ale nie zawadzi, jeśli skorzysta przy tym ze stosownej wiedzy na temat opery czy literatury.

⁴ D. W. Barber *Kiedy gruba baba ...* wyd. cyt., s. 110.

Wracając do negatywnych ocen opery, takowe wyrażane są nie tylko przez autorów w rodzaju Barbera, ale również przez bardzo poważnych ludzi. Karol Szymanowski miał kiedyś powiedzieć: „Jak to dobrze, iż nie jestem autorem *Rycerskości Wieśniaczej*” (napisał ją Pietro Mascagni). Awangardowy kompozytor austriacki Joseph Matthias Hauer stwierdził:

„Typową formą muzyki romantycznej jest opera. Jest ona konglomeratem intuicji muzycznej i idealistki poetyckiej. W miarę nadużywania form operowych, oba pierwiastki zaczynają jałowieć: muzyka schodzi w silniejszym lub słabszym stopniu do wartości szmeru, a poezja staje się komedią. „Dobre opery” mogłyby wówczas tylko powstawać, gdyby prawdziwy muzyk szedł ręką w rękę z prawdziwym poetą. Czy to możliwe, wykaże przyszłość”⁵.

A Paul Claudel stwierdził:

„[Muzyka] przeważnie kpi sobie z dramatu i myśli jedynie o tym, żeby w nim ulokować jakąś ładną partyturę. Akcja tymczasem musi trwać w zawieszeniu, z jedną nogą w powietrzu, jeżeli można się tak wyrazić, w oczekiwaniu, by panowie wykonawcy zakończyli swoje przyjemne hałasy”⁶.

Spór o operę nie toczy się więc wyłącznie wśród szerokiej publiczności. Mam zamiar bronić opery, aczkolwiek nie w sposób bezkrytyczny. Chciałbym pokazać, że to, co operze zarzuca się, bierze się często z niezrozumienia specyfiki dzieła operowego. Muszę jednak z góry zastrzec, że szkic ten napisany jest przez amatora z punktu widzenia wykształcenia muzycznego, ale, z drugiej strony, przez długoletniego miłośnika opery (i muzyki każdego rodzaju). Nie ukrywam, iż kieruję się też własnymi sympatiami. Kieruję mnie one np. w stronę Verdiego, ale nie Wagnera. Nie jestem zresztą w tym względzie wcale osamotniony ani zresztą oryginalny. Niech mi będzie wolno zacytować nie byle kogo, bo Strawińskiego:

„Czy się chce, czy nie, dramat wagnerowski grzeszy ciągle napsuzonością. Jego błyskotliwe improwizacje rozdymają nadmiernie symfonię i znacznie mniej jej służą niż skromna i zarazem wielkopańska inwencja, jaką lśni każda stronnica Verdiego”⁷.

Nie roszczę sobie też pretensji do specjalnego odczytania w literaturze na temat opery. Większość moich wiadomości zawdzięczam lekturze tego, co napisali inni. Nie wykluczam, że moja ocena (dotyczy to zwłaszcza piśmiennictwa polskiego) stanu dorobku teoretycznego w tej dziedzinie nie jest adekwatna, aczkolwiek przypuszczam, że jest bardziej trafna niż błędna. Przekonanie to opieram chociażby na lekturze dzieła E. Fubiniego, *Historia estetyki muzycznej*⁸. Książka ta oczywiście zawiera wzmianki o operze. Trudno się dziwić, że obszerny ustęp został poświęcony Wagnerowi z uwagi na jego program dramatu muzycznego. Szersze naświetlenie znalazły zarzuty Artusiego wobec Monteverdiego, dotyczących głównie podporządkowaniu (w operze) muzyki śpiewowi (ma to być przeciw naturze muzyki) i nadmiernemu ekspresywizmowi opery oraz polemika Glucka z La Harpem i Marmontelem w sprawie miejsca śpiewu w dziele operowym. Główny problem opery przedstawiony jest tak:

„Twórcy muzyki instrumentalnej i operowej zmierzają do tego samego celu: poruszania afektów, pobudzania do płaczu bądź śmiechu, wzruszania. Muzyka zyskuje precyzyjne ukierunkowanie: zwraca się do publiczności, w kierunku słuchaczy, którzy

⁵ J.M. Hauer *Romantyzm w muzyce* M. Gliński (red.) Nakład Miesięcznika „Muzyka” Warszawa 1928 s. 139.

⁶ P. Claudel *Możliwości teatru*, M. Skibniewska (tł.) PIW, Warszawa 1971 s. 68.

⁷ I. Strawiński *Poetyka muzyczna*, S. Jarociński (tł.) PWM, Kraków 1980 s. 46.

⁸ E. Fubini *Historia estetyki muzycznej*, Z. Skowron (tł.) Musica Jagiellonica, Kraków 1997.

nawiązują z nią kontakt niejako z przeciwnej strony. Skuteczność d y s k u r s u muzycznego, instrumentalnego czy operowego, zasadza się na nowym języku harmoniczo-melodycznym, tj. na języku, który dzięki swej racjonalnej przejrzystości, prostocie funkcjonowania i pewności reguł pozwala kompozytorowi precyzyjnie przewidzieć i uregulować działanie na duszę słuchacza. Racjonalność oparta na naturze i prostota oparta na pewności praw idą więc w parze ze skutecznością afektywną; rozum i serce warunkują się nawzajem. Owa geometria czy mechanika afektów rodzi nowy, nadzwyczaj afektywny spektakl. Jest w nim opera wraz konwencjami retorycznymi, aparatem scenicznym, językiem – bądź lepiej mówiąc – ze swą osobliwą i tyleż dyskutowaną mieszaniną wielu języków, w szczególności zaś muzyki i poezji, języków pod pewnymi względami podobnych, pod innymi zaś różniących się od siebie⁹.

Trudno orzec, co w tym fragmencie jest podsumowaniem dyskusji o operze, wczesnej, bo dotyczy on XVII i XVIII w., a co jest w nim uogólnieniem niezależnym od takiego czy innego okresu rozwoju muzyki. Jako filozof burzę się przeciwko użyciu takich zwrotów jak „racjonalna przejrzystość”, „pewność reguł” czy „geometria (mechanika) afektów”. Fubini kilka razy wskazuje na dyskusje w sprawie proporcji pomiędzy afektywnością muzyki i formalnymi cechami dzieła muzycznego, ale w odniesieniu do opery jest tego bardzo niewiele. W istocie rzeczy, poza wspomnianymi fragmentami, znajduje się u Fubiniego zaledwie parę zdawkowych uwag o operze. Podobnie jest w książce C. Dahlhausa i H. H. Eggebrechta, *Co jest muzyka*¹⁰. Jak przystało na Niemców, wiele wspominają o Wagnerze, ale dla ilustracji ogólnych problemów estetycznych muzyki, a nie opery. Rozważają oni wprawdzie problem, czy tekst w muzyce wokalne jest czymś muzycznym czy też pozamuzycznym, ale ich uwagi są całkowicie ogólne, nawet nie ilustrowane problematyką opery. Odnoszę wrażenie, iż muzykolodzy jakby wstydzili się pisać zbyt wiele o dziele operowym w kategoriach teoretycznych. Sam zresztą pamiętam, jak w czasach młodości moi przyjaciele studiujący muzykologię lub profesje muzyczne w Akademii Muzycznej pokpiwali sobie, i to dość mocno, aczkolwiek z wyrozumiałością wobec profana, z moich upodobań operowych. Najbardziej chyba ambitna polska książka na temat pogranicza muzyki i języka, mianowicie dzieło M. Bristigera, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, o operze wspomina marginalnie (w obszernej bibliografii liczącej 29 stron, zapisanych dwukolumnowo znajdują się 3 pozycje bezpośrednio odnoszące się do opery), aczkolwiek jej przedmiotem głównym jest semiotyka muzyki wokalne (por. też niżej)¹¹.

Ponieważ opera jest bardzo często krytykowana, będę jej bronił. Moja obrona, nie będzie odwoływała się do faktów socjologicznych, ale te też trzeba mieć na uwadze. Prawie wszyscy wybitni kompozytorzy pisali opery lub przynajmniej próbowali tego. Do wyjątków należą m. i. Bach, Chopin i Brahms. Wszelako wpływy muzyki operowej są widoczne u Bacha, Chopin był miłośnikiem opery (szczególnie dzieł Belliniego; studiowane są zresztą włoskie źródła melodyki chopinowskiej), a Brahms uważał ją za interesującą. Kompozytorzy operowi mogą być podzieleni na trzy grupy. Do pierwszej zaliczmy tych, którzy skoncentrowali się wyłącznie lub prawie wyłącznie na operze, np. Rossini, Bellini, Donizetti, Puccini, Verdi czy Wagner. Wymieniłem tylko tych bardzo sławnych, a swoją pozycję zyskali właśnie dzięki swej twórczości operowej. Do drugiej trzeba zaliczyć tych, którzy odnieśli sukces operowy, aczkolwiek to nie opera ich główną dziedziną. Tutaj mamy np. Mozarta, Beethovena czy Czajkowskiego. Tacy zapewne nic by nie stracili na znaczeniu, gdyby poniechali pisać oper, aczkolwiek niewątpliwie straciłby gatunek. Do trzeciej grupy należą m. i. Liszt, Schubert i Schumann. Mieli za sobą próby operowe, ale nieudane. Owe

⁹ Tamże, s. 164.

¹⁰ C. Dahlhaus i H.H. Eggebrecht *Co jest muzyka?*, D. Lachowska (tł.), PIW, Warszawa 1985.

¹¹ M. Bristiger *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej* PWM, Kraków 1986.

niepowodzenia nie naruszyły ich kompozytorskiej reputacji, ale gdyby ich dzieła operowe nie powstały, to gatunek nic by na tym stracił. Oczywiście tego rodzaju typologie zawsze budzą mniejsze lub większe wątpliwości. Gdzie zaliczyć np. Haendla czy Haydna? Niewykluczone też, iż twórczość operowa Mozarta była dla niego ważniejsza niż jakakolwiek inna.

Opera wykreowała wyjątkowe i legendarne gwiazdy, których popularność jest na pewno porównywalna z tymi błyszczącymi wśród wykonawców w innych rodzajach sztuk. Ćwierć miliona słuchaczy na koncercie (w czasie deszczu) Pavarottiego w Hyde Parku w Londynie dobrze to ilustruje. Tym, którzy interesują się takimi sprawami, warto polecić oglądnięcie kasety video z zarejestrowanym koncertem Callas w Paryżu w 1958 r. i wczucie się w atmosferę tam panującą. Świat kiedyś pasjonował się romansem Callas z Onassisem, ale zaraz ktoś trafnie powiedział, że Maria na zawsze pozostanie w historii jako La Callas, a Ari (Onassis), o ile w ogóle pozostanie w pamięci, to najwyżej jako kochanek wielkiej artystki. I tak też w zasadzie jest po dwudziestu pięciu latach od śmierci śpiewaczki. Rocznica przypadała we wrześniu 2002 r. i był to czas Callas, w radiu, telewizji i w magazynach płytowych (niestety w Polsce przeszło to bez echa). Największy dyrygenci współpracowali z teatrami operowymi, a niektórzy (np. Arturo Toscanini czy Herbert von Karajan, ten drugi był także autorem wielce udanych inscenizacji) uważali to za, co najmniej, równie ważne jak prowadzenie koncertów filharmonicznych. Reżyserzy tej miary, co Max Reinhardt, Konstanty Stanisławski, Walter Felsenstein, Ingmar Bergmann, Franco Zeffirelli i Luigi Visconti kreowali przedstawienia operowe lub filmy osnute na operach. Estetyczne pomysły Wagnera (dramat integralny, dramat syntetyczny) wpłynęły na rozwój teatru w ogóle. Aczkolwiek można zasadnie utrzymywać, że zjawisko o takim wyrazie zewnętrznym zapewne nie jest byle jakie, to opery można (i powinno się) bronić z jej wewnętrznego punktu widzenia.

Nie będę zagłębiał się w spór, czy opera jest teatrem z dodaną muzyką czy też dziełem muzycznym z elementami teatru. Tradycja umieszcza dzieło operowe w świecie muzyki¹²; autorzy zresztą odróżniają operę i dramat muzyczny, ale w niniejszych rozważaniach ta dystynkcja nie jest istotna) i nie ma powodu, by od tego odstępować. Z grubsza możemy powiedzieć, że każde dzieło operowe jest opowieścią o pewnym świecie przedstawionym, zrealizowaną poprzez muzykę, śpiew i grę. Brak jednego z tych czterech elementów sprawia, że nie mamy do czynienia z operą, ale z czymś innym, np. pasje Bacha są opowieściami o świecie przedstawionym wedle ewangelii, ale nie są operami, bo nie ma w nich gry, chociaż jest muzyka i śpiew. Powyższe określenie od razu nasuwa myśl, by dzieło operowe traktować jako przedmiot złożony, np. w sensie Ingardena. Tą drogą poszedł J. Lipiec wyróżniając następujące warstwy: melodyczno-harmoniczną, wokálną, znaczeniową, przedstawieniową, ruchowo-sceniczną, ideową i aksjotyczną¹³. Moja propozycja, bynajmniej nie polemiczna z ujęciem Lipca, stara się być bliżej praktyki, tj. zrealizowanego przedstawienia operowego. W związku z tym wyliczam następujące warstwy czy strony dzieła: (a) muzyczno-orkiestrową (dalej: orkiestrową); (b) muzyczno-wokálną (dalej: wokálną); (c) baletową (niekiedy); (d) przedstawieniową (daną przez libretto); (e) aktorską; (f) inscenizacyjną (reżyseria + scenografia). Uważam ten wykaz za naturalny i nie budzący większych zastrzeżeń¹⁴. Może jedynie warto uczynić pewną uwagę na stronę wokálną i jej stosunek do warstwy instrumentalnej; obie te strony czy też warstwy kształtują muzyczny aspekt dzieła operowego. Maria Callas uważała, iż głos śpiewaka operowego jest tylko jednym z instrumentów w ramach orkiestry. Przypuszczam, że była to reakcja na dawniejsze przekonanie, że cała muzyka operowa jest całkowicie podporządkowana popisom wokálnym, a także wyraz

¹² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska *Opera i...* wyd. cyt.

¹³ J. Lipiec „Ontologia opery” w: *Filozofia i logika. W stronę Jana Woleńskiego* J. Hartman (red.) Aureus, Kraków 2000, s. 140-156.

¹⁴ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska *Opera i...* wyd. cyt., s. 13.

dążenia do zintegrowania śpiewu z akompaniamentem orkiestrowym. Wydaje mi się jednak, że autonomia strony wokalne wcale nie musi oznaczać jej dominacji w dziele operowym, ale, z drugiej jednak strony, śpiew odgrywa w nim nader istotną rolę. Na płycie nie ma ani gry ani inscenizacji, a jest tylko muzyka, śpiew i fabuła (aczkolwiek dana tylko przez śpiew). Stąd instrumentacja i śpiew w pewnym sensie decydują o dziele operowym. Traktowanie głosu śpiewaka jako tylko instrumentu w orkiestrze byłoby, przy należywym, tj. zgodnym z intencjami kompozytora ustawieniem partii wokalnych w stosunku do całości muzyki (tego Callas zawsze domagała się), równie bezpodstawne jak wymaganie, by pianista grający koncert fortepianowy czuł się tylko jako zwyczajny członek zespołu mu akompaniującego.

Każda z wyróżnionych warstw, może poza inscenizacyjną, stała się przedmiotem ostrej krytyki. I tak twierdzi się: (A) muzyka operowa (jako całość) jest banalna, a jako dzieło muzyczne nie posiada samodzielnej wartości; (B) śpiew operowy jest na ogół popisem sam dla siebie, często pretensjonalnym i przerysowanym; (C) balet, jeśli w ogóle jest w danej operze, podziela los muzyki; (D) libretta nie mają na ogół wartości literackiej, nieraz są skomplikowane i fantastyczne; (E) śpiewacy nie są dobrymi aktorami. Do tego dodaje się (F) dobre opery są rzadkie; (G) opera nie ma przyszłości, jest sztuką zamkniętą. Zarzuty te można podzielić na dwie grupy. Pierwsza obejmuje (A) – (E), a druga (F) i (G). Zarzuty grupy pierwszej wiążą się ze strukturą dzieła operowego, zarzuty grupy drugiej mają charakter ogólniejszy. Najpierw zajmę się zarzutami grupy pierwszej.

(Ad A) Zarzut ten zakłada, że orkiestrowa strona dzieła operowego ma mieć wartość autonomiczną i podlegać ocenie sama przez się. Udane dzieło operowe integruje stronę orkiestrową i stronę wokalną w muzyczną syntezę, podobnie jak dobry koncert fortepianowy czy skrzypcowy zespala partię instrumentalną i partię orkiestrową. Nikomu nie przychodzi do głowy oceniać jakiegokolwiek z tych partii samej dla siebie. Nikt też nie preparuje partii fortepianowych, powiedzmy z koncertów Chopina i porównuje je z sonatami tego kompozytora, a jeszcze mniej sensu byłoby z porównywania partii orkiestrowych koncertów Beethovena z jego symfoniemi. Dzieło muzyczne stanowi całość i jego zmiany są ryzykowne. Koncert skrzypcowy Beethovena przerobiono na fortepianowy i efekt wcale nie jest budujący, nawet w wykonaniu Maurizio Polliniego. Im dzieło jest bardziej skomplikowane w swej strukturze, tym trudniej traktować jego poszczególne warstwy w izolacji od innych. Ravelowska instrumentacja *Obrazków z wystawy* Mussorgskiego jest imponująca, ale instrument został zastąpiony orkiestrą. Mówiąc formalnie, Ravel dokonał przekształcenia jednoznacznego z wersji fortepianowej w wersję orkiestrową. Wspomniana transformacja koncertu skrzypcowego Beethovena w fortepianowy też jest jednoznaczna, ale komplikacja polega na tym, że akompaniament orkiestrowy napisany dla partii skrzypcowej stał się tłem dla partii fortepianowej. Nie musi tak być, o czym świadczą eksperymenty Bacha z utworami Vivaldiego, ale rzeczy nie są automatyczne. Natomiast izolacja czy preparacja jednej warstwy z pewnej całości niemal na pewno rozbija jedność dzieła i nie podlega nawet jasnej regule formalnej.

Wobec opery trzeba mieć i to na uwadze, że muzyka funkcjonuje w niej jako całości bardziej złożonej niż jakiegokolwiek inne dzieło sztuki. Na pierwszy plan wybija się oczywiście związek warstwy orkiestrowej ze śpiewem. Mało zwraca się uwagę na specjalne wymagania, jakie winien spełniać operowy akompaniament orkiestrowy. Musi on być dostosowany do możliwości nie tylko czysto wokalnych śpiewaków, ale również ich sprawności fonetycznej i logopedycznej. Dotyczy to przede wszystkim tempa muzycznego. Trudno sobie wyobrazić akompaniament orkiestrowy w operze tak szybki, jak np. w I części koncertu b-moll Czajkowskiego. To oczywiście ogranicza możliwości czysto orkiestrowe. Wielkich twórców operowych poznaje się m. i. po mistrzostwie prowadzenia akompaniamentu. Warto pod tym względem zanalizować Belliniego, który zapewne posiadał niezwykłą intuicję (to zachwycało Chopina, a więc nie było kogo) i Verdiego, który pracował nad tym długie lata. Orkiestracja

aczkolwiek jest najściślej związana ze śpiewem ma związek także z innymi warstwami. Kompozytor musi mieć na uwadze także balet (o ile w ogóle go uwzględnia), stronę przedstawieniową (jej tempo) i grę (o tym będzie mowa dalej).

Przy wszystkich wyżej wspomnianych okolicznościach, jeszcze jedno trzeba zauważyć. Te fragmenty operowe, w których orkiestra ogrywa rolę samodzielną czy względnie samodzielną, jak uwertury, intermezza czy suites nieraz posiadają spore, niekiedy nawet bardzo duże, wartości czysto muzyczne. Wystarczy przypomnieć niektóre uwertury Rossiniego czy Verdiego czy suites z *Carmen* Bizeta, ale przede wszystkim muzykę Wagnera. I wreszcie, kompozytorzy operowi (nie myślę tutaj oczywiście o Mozarcie, Beethovenie czy Czajkowskim) próbowali swych sił w innych formach muzycznych. I to z nienajgorszym powodzeniem, jak o tym świadczy np. *Stabat Mater* Rossiniego czy *Requiem* Verdiego. W sprawie banalności strony muzycznej dzieła operowego trzeba powiedzieć chyba tak. Zarzut taki byłby słuszny, gdyby warstwa muzyczna była traktowana sama dla siebie w oderwaniu od swego miejsca w strukturze całości, a następnie porównywana z prawdziwie autonomicznymi utworami muzycznymi. Tymczasem muzyka operowa po prostu nie może być inna niż jest, aczkolwiek w poszczególnych przypadkach bywa lepsza lub gorsza, ale relatywnie do muzyki obecnej w innych dziełach operowych. Wyżej wspomniałem w pewnym kontekście Mozarta, Beethovena i Czajkowskiego. Teraz trzeba ich przywołać raz jeszcze, a to dlatego, że warstwa orkiestrowa w operach tych wielkich (przy dowolnych kryteriach) kompozytorów wcale nie wyróżnia się tak bardzo *in plus* (o ile w ogóle) w porównaniu z utworami tych, którzy poza operą nie tworzyli nic lub prawie nic.

Kwestia diskutowana w tym punkcie wiąże się też bardzo ściśle z tym, o czym pisze Fubini jako o głównym problemie opery, mianowicie jej ukierunkowaniem ku poruszaniu afektów. To, że dzieło operowe jako opowieść o świecie przedstawionym ma coś komunikować, nie ulega wątpliwości. Opera od początku swego zaistnienia była rzeczywiście skierowana ku afektom i przede wszystkim ku nim. Nie kolidowało to z ogólnym kanonem estetycznym muzyki panującym mniej więcej do końca XIX w., który przyznawał każdej muzyce funkcję afektywną z tym, że opera dzięki swej funkcji przedstawiającej i teatralnej (gra) miała ku temu środki największe. Późniejszy kanon potraktował muzykę bardziej formalnie. To tłumaczy krytykę opery ze strony kompozytorów współczesnych, np. wspomnianego wyżej Hauera. Jest to jednak krytyka pewnej estetyki muzycznej ucieleśnionej w operze w sposób najwyraźniejszy. Jeśli ktoś np. uważa, iż wyrażanie afektów przez język jest obce istocie muzyki, ten znajduje w dziele operowym wdzięczny obiekt krytyki, ponieważ jest ono formą muzyczną wyrażającą nie tylko przez muzykę i słowa, ale również przez grę. Jeśli zaś odmówi się muzyce prawa do bycia programową, to inne (w każdym razie, nie wokalne) rodzaje kompozycji zawsze mogą się bronić jako wyłącznie formalne struktury. Wracając zaś do wspomnianej wcześniej książki Bristigera o związkach muzyki ze słowem, to wskazuje ona na cały szereg pasjonujących problemów związanych z dźwiękowością elementów morfologicznych występujących w języku z jednej strony oraz językowością fraz muzycznych z drugiej strony. Nie ma przy tym wątpliwości, że program semiotyki muzycznej zarysowany przez Bristigera bardziej pasuje do małych form wokalnych (nimi autor zajmuje się przede wszystkim), aniżeli do opery, której rozległość i bogata struktura ograniczają eksperymenty słowno-muzyczne. Semantyczne funkcje w dziele operowych są związane przede wszystkim z librettem, a muzyka stanowi w tym przypadku raczej tło o charakterze bardziej emocjonalnym niż przedstawieniowym. To jednak temat dla szerszych rozważań.

(Ad B) To prawda, że wokalistyka operowa często przechodzi w przesadne wirtuozerskie popisy. Pięć punktów trzeba podnieść w tym związku. Po pierwsze, śpiew operowy nie jest wcale wyjątkiem, bo tak też bywa w przypadku fortepianu i skrzypiec. Po drugie, sprawy mają się tak, iż wirtuozerskie możliwości wyćwiczonego głosu ludzkiego są

większe niż jakiegokolwiek innego instrumentu. Trudno dziwić się, że są wykorzystywane. Sam potencjał wokalny jest dobrem naturalnym i nie widać powodu, aby nie było ono ujawniane. Wątpliwości powstają wtedy, gdy popisy wokalne w operze stają się celem samym w sobie. To prowadzi do uwagi trzeciej. Był w historii opery taki czas, gdy śpiewano wyłącznie dla śpiewania, a kompozytorzy to nie tylko tolerowali, ale również niejako podgrzewali. Wszelako ewolucja poszła wyraźnie w innym kierunku, co najmniej od czasów Glucka. Włoskie *bel canto* w czasach Belliniego czy Donizettiego zerwało z tą praktyką, wyraźnie wiążąc warstwę wokalną z całością dzieła. Verdi to kontynuował, a opera werystycka wyraźnie ograniczyła stronę techniczną, wcale nie rezygnując z piękna melodycznego. Po czwarte, nieraz zdarza się, że śpiewacy starają się wymuszać na dyrygentach swobodę w operowaniu tonami wysokimi. Są w tym względzie dwie szkoły. Jedni dyrygenci na to zezwalają, inni nakazują bezwzględną wierność partyturze. Podobne postawy zresztą zajmują sami wykonawcy. Muszę wyznać, że sam mam kłopoty z wyrażeniem własnego stanowiska. Z jednej strony, respektowanie partytury zdaje się być wartością ważną. Z drugiej jednak strony, niby dlaczego nie eksperymentować, jeśli jest to jest możliwe. Sławna *Stretta* z *Trubadura* Verdiego jest na ogół śpiewana wyżej niż przewiduje to wersja oryginalna. Ale też wysokie głosy były kiedyś rzadsze niż obecnie. Nie wiadomo, co Verdi zdecydowałby dzisiaj, a skoro nie wiadomo, to dlaczego np. Pavarotti nie ma tej efektownej arii zaśpiewać tak, jak potrafi. Przywołam tutaj pewne nagranie *Toski* na żywo (La Scala 1959), rzadkie bo z Tebaldi i Giuseppe di Stefano (nie występowali często razem). W II akcie jest scena, w której Cavaradossi dowiadyuje się, niemal zaraz po okrutnych torturach, którym został poddany, że Napoleon pokonał Austriaków pod Marengo. Jako zwolennik Republiki Rzymskiej był tym wielce uradowany. Tenor ma w tym momencie patetycznie zaśpiewać „Vittoria! Vittoria!”. Di Stefano wykonał to w sposób wyjątkowo brawurowy, na pewno przekraczający partyturę. Publiczność zgotowała mu frenetyczną owację, aczkolwiek zazwyczaj oklaski są rzadkie w tym miejscu. Właściwie nie wiadomo, dlaczego trzeba to oceniać negatywnie. Czy np. podświetlanie zabytkowych budowli zgadza się z intencjami ich twórców? Czy malarze malowali po to, by ich dzieła znalazły się w specjalnie wybudowanych muzeach? Po piąte, ostatnie i niejako podsumowujące punkty poprzednie i zapowiadających, coś, co nastąpi, dzieło operowe ma to do siebie, że jego głównym wykonawcą jest śpiewak, a przeto operuje głosem jako środkiem głównym. Winien więc używać go w sposób maksymalny, o ile nie koliduje z ogólnym schematem dzieła. Jest to jednak tylko schemat, która dopuszcza rozmaite konkretyzacje, także w sferze wokalne. Opera została po to powołana do życia, by raczyć publiczność pięknym śpiewem jako środkiem wyrazu artystycznego. I niech tak będzie, niech śpiewacy poszukują i niech wykorzystują swe naturalne możliwości. Wagner nie przekonuje mnie dlatego właśnie, że chciał zrównoważyć muzykę i śpiew, a to jest przeciwko naturze opery.

(Ad C) O balecie nie mam wiele do powiedzenia. Jest tylko dodatkiem do całości, zresztą niezbyt częstym. Nie ma powodu, by oczekiwać autonomicznej wartości fragmentów baletowych w całości dzieła operowego.

(Ad D) Sprawa libretta jest natomiast rzeczą ważną. Wiele dzieł operowych bierze za swą podstawę fabularną istniejące wcześniej utwory (nieraz wybitne, ale często podrzędne), mity czy legendy. Nie ma tu wyraźnych reguł. *Trubadur* Verdiego uchodzi za operę wybitną, aczkolwiek libretto ma opinie wielce zagmatwanego (przyznam, że nigdy nie potrafiłem zrozumieć, dlaczego). W każdym razie, dramat Antonio Garcii y Guttièrzeza *El Trovatore* pewnie zniknąłby w pyłe zapomnienia, gdyby nie stał się literackim prototypem opery Verdiego. Z kolei, przeciętna *Luisa Miller* tegoż kompozytora bazuje fabularnie na nie byle czym, bo na *Intrydze i miłości* Schillera. Na początku niniejszego szkicu przytoczyłem, niemądre moim zdaniem, uwagi o wyższości *Otella* Verdiego nad *Otellem* Szekspira. Wszelako w tym przypadku mamy do czynienia z dwoma wielkimi dziełami, podobnie ja w

przypadku *Falstaffa* (znowu Verdiego) i *Wesołych kumoszek z Windsoru* (znowu Szekspira). Nie będę kontynuował przykładów, ale już z podanych przykładów winno być jasne, że nie ma automatycznej korelacji pomiędzy jakością podstawy literackiej a wartością opery.

Wskazuje się też, że dzieła literackie są adaptowane dla stania się librettami oper, a to prowadzi do pominięć i zniekształceń. Nie bardzo wiadomo, dlaczego miałyby być inaczej. Nikt np. nie protestuje przeciwko zmianom, jakie wprowadzają reżyserzy filmowi do przetwarzanych przez siebie dzieł literackich. Wszak Wajda nie wykorzystał każdej strofy *Pana Tadeusza* w swej adaptacji tego poematu. Dlaczego więc zarzucać librecistom i kompozytorom, że to i owo opuszczają z literackich podstaw lub w nich coś zmieniają? Rzeczy trzeba oceniać wedle ostatecznego rezultatu, tj. całości dzieła operowego. Nawet jeśli ktoś uzna, że pominięto lub zmieniono nie to, co powinno być tak potraktowane, to przecież stało się to nie w sposób arbitralny, ale jakoś umotywowany, w szczególności, znacznie bardziej drastycznymi wymogami dotyczącymi spójności akcji w dziele operowym niż teatralnym, głównie z uwagi na rolę muzyki. Inny zarzut polega na tym, że na scenie operowej dzieją się rzeczy nieprawdopodobne. Dziwna obiekcja, skoro na deskach teatralnych jest dokładnie tak samo. Trzeba też dostrzegać ewolucję opery, która zaczęła, jak to gdzieś przeczytałem, od stawiania bogów i niezwykłych ludzi w niezwykłych sytuacjach (fabuły zaczerpnięte z antycznej mitologii), potem przeszła do niezwykłych ludzi w zwykłych sytuacjach (uczynki monarchów i arystokratów), dalej – zwykłych ludzi w niezwykłych sytuacjach (np. historia Aidy), by skończyć na zwykłych ludziach w zwykłych sytuacjach (opera werystyczna). Nawet jeśli zaznaczyć kłopoty z odróżnieniem fazy drugiej od trzeciej, to ewolucja fabuły operowej w kierunku realizmu jest godna uwagi. I na koniec trzeba zaznaczyć to samo, co w punktach (Ad A) i (Ad C), mianowicie, że nie powinno izolować się warstwy przedstawieniowej od całości dzieła i poszukiwać w niej samodzielnych wartości literackich. Równie dobrze można by tak postępować ze scenariuszem filmowym i odczuwać zawód z tego powodu, że czasem jest to jednak dość wątpliwe arcydzieło powieściowe, nawet, gdy bazuje na niewątpliwym.

Opera ma przy tym pewną osobliwość, która wymusza odejścia od prototypu literackiego, jeśli taki istnieje. Śpiew nie może opowiadać fabuły w taki sposób, jak czyni to narracja na zwykłej scenie. Zdania w librecie operowym muszą być krótkie. Dłuższe mogą być stosowane w recytatywach, ale tymi kompozytorzy starają się nie zbytnio szafować, bo widz czy słuchacz nie tego oczekują od opery, chyba że należą do miłośników Wagnera i tylko jego. Dalej, wokalistyka, każda, nie tylko operowa, pasożytuje w pewnym sensie na refrenach. Nie ma to wprawdzie uzasadnienia fabularnego, ale, skoro dzieło operowe ma apelować do afektów, powtórzenia głównych kwestii nabierają znaczenia. Mają one również istotną rolę w partiach, w których śpiewa więcej niż jedna osoba. Weźmy np. duet. Jest on tak budowany, że jeden i drugi wykonawca ma swoją kwestię, nieraz jest ona wspólna. Funkcja narracyjna wymaga, by obaj (oboje) wykonali swoje osobno, ale też zaśpiewali jakiś fragment razem. To drugie pełni już zasadniczo funkcję estetyczną. W zwykłym teatrze na równoczesne mówienie aktorów zasadniczo nie ma miejsca poza przypadkami szczególnymi, np. ogrywania kłótni. Partie, nazwijmy je tak, pluralne dostarczają w ogólności rozmaitych problemów technicznych i estetycznych. Głosy muszą być stosownie skonstrastowane, pożądana jest symetria (dlatego duety, kwartety, sekstety czy nawet oktety pojawiają się częściej niż tercety, kwintety czy septety), a akompaniament orkiestrowy trzeba dostosować do owej wielości, czasem rozszerzonej chórem. Gdy to wszystko zostaje osiągnięte pojawiają się prawdziwe arcydzieła, jak np. kwartet (tenor, sopran, baryton, bas, chór) *A te, o cara, amor talora* z *Purytan* (akt I) Belliniego, kwartet (tenor, mezzosopran, baryton, sopran) *Bella figlia dell'amore* (mamy tutaj dwie pary fabularnie śpiewające oddzielnie, ale muzycznie razem) z *Rigoletta* (III akt) Verdiego czy sekstet (tenor, sopran, tenor, mezzosopran, baryton, bas) *Chi mi frena di tal momento* z *Lucji z Lammermoor* (2 akt) Donizettiego. A duet (sopran,

mezzosopran) *Mira, o Norma, ai tuo ginocchi* z *Normy* (akt II) Belliniego uchodzi za klucz do rozumienia strony wokalne opery, przynajmniej włoskiej z okresu *bel canto*.

(Ad E) Ten zarzut pojawia się nader często i jest niejako kanoniczny. Jest wzmocniony obserwacją, że bohaterki, które w librecie są piękne i młode bywają grane przez „grube baby”, nieraz w podeszłym wieku, że śmierć wycieńczonych bohaterek, jak Violetta w *Traviacie* Verdiego czy Mimi w *Cyganerii* Pucciniego jest odgrywana przez zażywe panie oraz wyśpiewywana pięknymi i zdrowymi głosami, że garbaty Caruso, nieforemny Gigli i zwalisty Pavarotti grywali czy grywają smukłych amantów itd. Cóż, zadaniem śpiewaka jest właśnie śpiew, a nie demonstrowanie aktorstwa w tym samym stopniu, co zadaniem aktora teatralnego jest aktorstwo, a nie śpiewanie. Ta prosta prawda o wykonawstwie operowym musi być punktem wyjścia dla każdej analizy miejsca sztuki aktorskiej w dziele operowym.

Nie jest jednak tak, że nie ma nic do dodania w tym względzie. Po pierwsze, talenty wokalne nie zawsze idą w parze z piękną aparycją i są w ogólności rzadsze niż uzdolnienia aktorskie. Tedy, już sama statystyka wskazuje, że trudniej znaleźć amanta-śpiewaka niż amanta-aktora; rzecz dotyczy oczywiście obu płci. Po drugie, czas „grubych bab” i podobnych im mężczyzn należy w operze raczej do przeszłości, chociaż takowe i takowi zdarzają się i dzisiaj, aczkolwiek zdecydowanie rzadziej niż dawniej. Po trzecie, wielkie basy i barytony zawsze częściej ucieleśniały się w normalnych posturach niż tenory i sopran; statystyka w klasie mezzosopranów i altów nie jest wyraźna, Taka jest natura rzeczy w kwestii fuzji cech fizycznych i typu głosu, a widoczne zmiany (por. punkt drugi) zapewne nigdy nie doprowadzą do sytuacji, w której większość tenorów będzie podobna do Alana Delona, a większość sopranów do Brigitte Bardot. Po czwarte i osobliwie ważne, aktorstwo operowe ma swój specjalny kontekst w postaci muzyki i śpiewu, czego krytycy zwykle nie dostrzegają. Śpiew jest znacznie bardziej wyczerpujący niż mówienie na scenie. Utrzymywanie melodii, wysokości tonu, tempo śpiewu oraz powtórzenia znacznie ograniczają możliwości aktorskie i koncentrację na grze. Dotyczy to zwłaszcza scen pluralnych, wymagających olbrzymiej koncentracji i uwagi. Stąd znaczna konwencjonalność w aktorstwie śpiewaków, w szczególności, spory udział mimiki twarzy i ruchów rąk. Po piąte, można oczywiście naigrawać się (to ulubione zajęcie Barbera) z grubej baby umierającej na suchoty, ale wybór jest pomiędzy realizmem a śpiewem i fabułą; w końcu, i na deskach teatralnych nie umierają pacjentki w stanie agonalnym. Niemniej jednak, Callas śpiewała, właśnie w trosce o realizm, Violetkę tak, by jednak głos sugerował ciężką chorobę. I chwala jej za to, bo poświęciła piękno na rzecz życiowej prawdy.

Po szóste, mimo wspomnianych przeciwności pojawiają się na deskach operowych prawdziwe talenty aktorskie. Łatwiej basom i barytonom. Legendy krążą o Fiodorze Szaliapinie w roli Borysa Godunowa w operze Mussorgskiego pod tymże tytułem, ale możemy tylko wierzyć relacjom, bo nie zachował się żaden obraz filmowy. Sam widziałem Bernarda Ładysza jako Godunowa w Operze Warszawskiej w latach sześćdziesiątych – była to wielka kreacja i wokalna i aktorska. Podobnie jak w przypadku Borysa Christowa, którego rola została nagrana przez telewizję amerykańską. Moja jedyna wizyta w MET (wspomniane wcześniej *Rigoletto*) zapadła mi w pamięć nie tyle z powodu Pavarottiego, ale Nucciego. Grał garbatego błazna (*Rigoletta*), a wymagało to, by normalny i postawny mężczyzna pozostawał w nienaturalnej pozycji przez spory okres czasu i śpiewał. I to jak. Wielki baryton Tito Gobbi został sfilmowany w obszernych fragmentach tej opery. Gorąco polecam ten obraz tym wszystkim, którzy utrzymują, że nie można dobrze śpiewać i grać. Domingo jest wielkim aktorem operowym, a można się o tym przekonać oglądając chociażby jak gra i śpiewa w *Otelli* Verdiego, zdjętym ze sceny operowej. I wreszcie Callas. Na szczęście sfilmowano dwukrotnie II akt *Toski* Pucciniego (Paryż 1958, Londyn 1962) z nią i Gobbim. Oboje dali prawdziwy pokaz sztuki aktorskiej. Nie zawsze jednak wybitne aktorstwo operowe przekłada się na aktorstwo teatralne lub filmowe. Passolini eksperymentował z Callas jako filmowa

Medeą, ale efekt nie był nadzwyczajny, a w każdym razie, nie tak wielki jak w operze *Medea* Cherubiniego.

Po siódme wreszcie, to, że śpiew ogranicza w większości przypadków możliwości aktorskie pokazuje się jasno w przypadku np. Gigliego, który na scenie operowej zachowywał się wyjątkowo nieporadnie jako aktor. Tenże śpiewak grał główną rolę w swym najgłośniejszym filmie *Nie zapomnij mnie* i wypadł tam zupełnie przyzwoicie jako aktor, aczkolwiek oczywiście nie błyszczał. Niektóre opery były filmowane, co dawało śpiewakom znacznie większe możliwości aktorskie. Domingo w *Carmen* Bizeta i *Traviacie* Verdiego okazał się wybitnym aktorem już nie teatralnym, ale także filmowym, podobnie jak grająca z nim (w tym drugim filmie) Terasa Stratas. I jeszcze raz Domingo zabłysnął pod względem aktorskim w sławnej telewizyjnej inscenizacji *Toski* (granej w tych samych miejscach w Rzymie i tych samych porach dnia, jak to stanowiło libretto) z 1992 r., podobnie Catherine Malfitano, odtwórczyni roli tytułowej. Nic, naprawdę nic nie przemawia z tym, że wielka sztuka wokalna nie może iść w parze z wybitnym aktorstwem. Ci, którzy chcą porównywać grę śpiewaka operowego z grą aktora tylko mówiącego swoją rolę, zawsze uznają, że wokaliści są marni lub co najwyżej przeciętni z punktu widzenia sztuki aktorskiej. Jest to jednak wniosek wskazujący tylko na brak zrozumienia, czym jest opera i jak rozwija się.

Pozostały zarzuty (F) i (G). Wymagają one kilku słów wprowadzenia historycznego. Opera powstała mniej więcej czterysta lat temu. W tym czasie powstało podobno sześćdziesiąt tysięcy dzieł operowych. Przewodniki operowe mające stanowić pomoc dla potencjalnego widza wyliczają od 200 do 300 dzieł, tj. tyle uważa się za wartę obejrzenia. Najobszerniejszy wykaz oper, jaki spotkałem, znajduje się w *Kronice opery* (wyd. polskie, Kronika, Warszawa 1993), liczy prawie 850 pozycji. Dane te mogą świadczyć o różnych rzeczach. Z jednej strony, o tym, że tylko bardzo znikoma część twórczości operowej przetrwała, a także o tym, że kryteria utrzymania się na rynku były dość surowe. Niemniej jednak, wnioski bardziej instruktywne wymagałaby porównania z innymi dziedzinami sztuki. Niestety nie dysponuje stosownymi danymi. Mimo to stawiam hipotezę, że opera nie znajduje się w sytuacji wyjątkowej pod względem stosunku tego, co przetrwało do tego, co wytworzono w ogóle. Nie będę nawet starał się odpowiadać na pytanie, czy dobrych oper jest dużo czy mało. Jeśli nawet nie jest dużo, to fakt ten nie powinien dziwić z uwagi na złożoną strukturę dzieła operowego. Wszelako tyle, ile jest najwyraźniej wystarczy, by nieodmiennie przyciągać widzów i zapelniać teatry operowe. Nie widać też kryzysu na rynku płytowym. Przerwywam jednak te rozważania, bo kierują się one ku okolicznościom socjologicznym, a tych chcę tutaj unikać.

Złoty okres opery przypadł na czasy od połowy XVIII w. do początków w. XX, a więc liczył sobie nieco ponad sto pięćdziesiąt lat. Lwia część wystawianych oper, w tym wszystkie najpopularniejsze, pochodzi właśnie z tego przedziału. Lata 1925-1926 stanowią w pewnym sensie datę graniczną. *Wozzeck* Berga, uważany przejaw współczesności w operze, został wystawiony w 1925 r., a *Turandot* Pucciniego, klasyka w sensie tradycyjnym w 1926 r. (pośmiertnie). Tak więc z jednej strony mamy umowny koniec tradycyjnego okresu, a z drugiej strony, początek nowego. Znane opery powstawały i później, m. i. *Król Edyp* Strawińskiego (1927), *Porgy and Bess* Gershwina (1935), *Malarz Mathis* Hindemitha (1938), *Miłość Danae* Richarda Straussa (1944), *Peter Grimes* Brittena (1945), *Wojna i pokój* Prokofiewa (1946) czy *Konsul* Menottiego. Nie ma jednak wątpliwości, że ich popularność nie osiągnęła poziomu wielkich dzieł przeszłości. Musimy tutaj odnotować pewien chyba istotny fakt. Muzyka koncertowa (użyję tego terminu na oznaczenie twórczości muzycznej, innej niż operowa, a należącej do tzw. muzyki poważnej) liczy sobie mniej więcej tyle samo lat, co opera. Myślę, że znaczna część żelaznego repertuaru koncertowego pochodzi z lat 1700-1900, a więc jakoś porównywalnie z operą. Można przy tym mieć rozmaite mniemania na temat wartości muzyki współczesnej i jej stosunku do dawniejszej. Nikt jednak nie może

zaprzeczyć, że ta pierwsza zdobyła sobie pełne obywatelstwo w artystycznym pejzażu naszych czasów. Dlatego nikt nie zadaje pytania o to, czy muzyka koncertowa ma przyszłość czy też skończyła się jako rodzaj. Odpowiedź jest jasna. Ma przyszłość i nie skończyła się. Rzeczony pytanie pada wobec opery, a odpowiedzi są różne.

Mój pogląd jest taki: muzyka operowa w pewnym sensie skończyła się, a w innym ma przyszłość i to chyba nienajgorszą. Jeśli opera ma zachować priorytet śpiewu, to należy do przeszłości w tym sensie, że kanon współczesnej estetyki muzycznej nie sprzyja klasycznej formie operowej (por. koniec punktu (Ad A)). Wymienione dzieła operowe powstałe od 1920 r., a także wiele z tych, których nie wymieniłem, mają niewątpliwe walory muzyczne, ale wokalne mniejsze. Eksperymenty z ostatnich lat też nie wyglądają zachęcająco. Najwyraźniej ograniczenia dzieła operowego z uwagi na jego strukturę i biorący się z tego charakter całości blokują dalszy rozwój opery, w każdym razie porównywalny ze złotym okresem. Może nawet już na zawsze. Wbrew pozorom to nie przesądza o tym, że sztuka operowa należy bezpowrotnie do przeszłości. Trzeba zauważyć, że w tym samym sensie jak opera skończyła się również klasyczna symfonia, sonata, koncert fortepianowy itd. Czy to znaczy, że nie mamy ich słuchać? Z tego, że nie powstają opery takie jak dawniej, a nawet z tego, że ewentualnie już żadna dzieło tego rodzaju nie powstanie (ku uciesze Barbera) wcale nie wynika, że nie mamy oglądać *Czarodziejskiego fletu*, *Normy*, *Eugeniusza Oniegina*, *Halki*, *Aidy*, *Cyganerii* i innych klasyków tego gatunku. Dzieło operowe ma to do siebie, że można z nim obcować nieograniczoną ilość razy. Jest tak dlatego, że dzięki swej bogatej strukturze daje wiele możliwości dla jego coraz to nowych aktualizacji, w każdym razie więcej powodów niż jakiegokolwiek inne dzieło sztuki, np. poszczególne wykonania wokalne różnią się od siebie znacznie bardziej niż poszczególne wykonania koncertów fortepianowych czy symfonii.

Tak więc to, co w pewnym wymiarze ogranicza operę, w innym, działa wprost przeciwnie. Dzieło operowe ma też przed sobą wielkie możliwości inscenizacyjne. Wspomniane wykonanie *Toski* w oryginalnych miejscach Rzymu, podobne wykonanie *Traviatty* w paryskich wnętrzach czy wrocławska inscenizacja *Giocondy* Ponchiello na Odrze wskazują nowe drogi produkcji operowych. Jeszcze inne możliwości daje film. *Traviatta* w filmowej wersji Zefirellego otrzymała nawet nominację do Oscara, a gra świateł z końca aktu II zapewne przejdzie do historii sztuki filmowej. Nie ma więc sprzeczności pomiędzy tym, że opera być może skończyła się, ponieważ już nie powstaną jej nowe wielkie egzemplifikacje i tym, że ma przyszłość przed sobą, ponieważ te, które zostały już stworzone mogą przybierać coraz to nowe wcielenia. Ci, którzy myślą inaczej zapominają, że aktualność dzieła sztuki jako rodzaju nie musi polegać na tym, że powstają coraz to nowe jego indywidualne konkretyzacje. Każde dzieło sztuki powstało kiedyś i gdzieś, ale trwa tak długo, jak długo jest przedmiotem pozytywnego zainteresowania ze strony publiczności. Zasięg owego zainteresowania nie jest łatwy do ustalenia. Niemniej jednak, upływ czasu wyrokuje w sposób jednoznaczny, chociaż nie wykluczone, że czasem niesprawiedliwy. Opera na pewno nie jest szczytem sztuki czy sztuką sztuk, ponieważ czegoś takiego po prostu nie ma. Zdarzają jej kiczowate wcielenia, ale ma w sobie wystarczająco wiele wartości, by nadal dostarczać ludziom prawdziwych wzruszeń estetycznych. A obecnie obserwowany renesans zainteresowania operą w szerokich kręgach zaświadcza, że dostarcza.

Contribution to Aesthetics of Opera

An article proposes to look on an opera as complicated and many-layered work. One can favour following layers: (a) musical-orchestral one (farther: orchestral); (b) musical-vocal one; (c) ballet (sometimes); (d) representational (given through libretto); (e) actor's; (f) producer's (direction and scenography). Distinctive feature of the opera is (b), i.e. musical-vocal layer. Such distinction permits to understand various reproaches

placed to the work of opera and to repulse them, e.g. that orchestral accompaniment is banal, libretto not very complicated and actor's skill of vocalists not very high or simply bad. These objections ignore a fact, that content of libretto is represented by singing which in addition has to be beautiful as such. One forget also, that singing makes various actor's problems, which normal theatre do not have any, and especially, that singing forces singers to accept various conventions in moving on a stage. The paper points, that most widespread opinion about opera is disposed on the social context of this sort of art, as well.

Jan Woleński – email: wolenski@if.uj.edu.pl