

[KULTURA]



© TOMASZ WIECH

Opera w oparach

DOROTA SZWARCMAN

Jeszcze niedawno ogłaszano śmierć opery, a ta wciąż żyje i ma się świetnie. Tylko znaczenie terminu się zmienia – bo ile dziś tej tradycyjnej opery w operze?

Pierre Boulez, wybitny kompozytor i dyrygent zmarły w styczniu br., postulował pół wieku temu w wywiadzie dla tygodnika „Der Spiegel”, by wysadzić gmachy operowe w powietrze. Gdy to mówił, miał na myśli, że gatunek ten jest totalnie anachroniczny i – takiego był zdania – po 1935 r. nie powstało w tej dziedzinie nic godnego uwagi.

Od tamtej pory zaszło wiele zmian, nie tylko w poglądach samego Bouleza, który jako dyrygent miał się stać wybitnym interpretatorem dzieł operowych, głównie XX-wiecznych i Wagnera, a jako kompozytor sam myślał o stworzeniu opery (co mu się z różnych powodów nie udało). Powstało wiele nowych dzieł, które próbują iść z duchem czasu – zarówno pod względem tematyki, jak i rozszerzenia środków wyrazu o współczesną technikę. Choć więc tu i ówdzie pokutuje jeszcze skojarzenie pojęcia opery z czymś zakurzonym i pachnącym naftaliną, ten stereotyp idzie coraz bardziej w zapomnienie. Przestaje już dziwić to określenie stosowane do form, które tradycyjnej opery nie przypominają.

Dzieje się to i na świecie, i w Polsce. To trend coraz bardziej zauważalny – nic dziwnego, że w tym roku formy takie poja-

wiły się na czołowych polskich festiwalach muzyki współczesnej: Musica Polonica Nova we Wrocławiu, Warszawskiej Jesieni, Sacrum Profanum w Krakowie. Warszawska Jesień przyjęła wręcz podtytuł „W oparach opery”. Oparach – bo dyskusyjne jest rzeczywiście, czy wszystkie z owych „operowych” dzieł można operami nazwać. W słowie wstępnym organizatorzy zapowiedzieli: „Ten punkt wyjścia (...) powiedzie nas przez meandry tradycji i współczesności ku całej obfitości form multimedialnych, parateatralnych i parascenicznych, począwszy od miniopery, poprzez teatr instrumentalny, monodramy obiektodramów, aż po najbardziej skomplikowane i nowatorskie, zarówno w treści, jak i w formie, dzieła multimedialne”.

Opery bez scenografii

Mogą to być dzieła na głosy i instrumenty – tradycyjne lub elektroniczne – wykonywane koncertowo (w domyśle: da się je wystawić w formie teatralnej). W pokazanych na wrocławskim festiwalu produkcjach zainspirowanych twórczością Stanisława Lema (zamówionych z okazji 10. rocznicy śmierci pisarza): „Co? Opera!”, Cezarego Duchnowskiego i Pawła Hendricha (oparte na trzech opowiadaniach

z „Bajek robotów”), „Stalooocy” Artura Zagajewskiego (według opowiadania z „Cyberiad”) i „Nici” Krzysztofa Wołka (osnute na opowiadaniu „Jak ocalał świat”) liczyła się przede wszystkim radosna zabawa dźwiękiem, a ograniczone atrybuty, np. kostium bladawca u Duchnowskiego i Hendricha czy minimalistyczna scenografia i choreografia u Wołka, były mniej istotne. Jednak bez trudu można byłoby sobie wyobrazić ich wersje bardziej uteatralnione. Na Warszawskiej Jesieni wykonano operę kameralną „Le Malentendu” Fabiana Panisello według Alberta Camusa po prostu w wersji koncertowej, podczas gdy przewidziana jest do wystawienia. To w końcu wcale nierzadka praktyka także w przypadku oper tradycyjnych.

Scenografię zastępują coraz częściej projekcje wideo, slajdy, animacje komputerowe, ogólnie rzecz biorąc – warstwa wizualna pokazywana na ekranie. Te środki używane są ostatnio także w inscenizacjach operowych dzieł klasycznych. O ile jednak w takim wypadku jest to widzimi się inscenizatorów, o tyle w autonomicznych dziełach warstwa ta jest integralną ich częścią. Tak jest np. w „Three Tales” i „The Cave” Steve’a Reicha, gdzie muzyka wykonywana na żywo jest powiązana



© KRZYSZTOF BIELIŃSKI

Autorami mówionej „Opery o Polsce” (z lewej) są twórcy filmów dokumentalnych Piotr Stasik i kompozytor Artur Zagajewski. Spektakl „Soundwork” w TR Warszawa. Tu bohaterem jest sam dźwięk – aktorzy muzycy grają na różnych przedmiotach, improwizują, bawią się dźwiękiem.

z dynamiczną, kolażową warstwą wideo (dlatego dzieła te bywają nazywane video-operami), stworzoną przez żonę kompozytora, artystkę wizualną Beryl Korot.

Charakterystyczne, że często jako autorów takich dzieł podaje się kolektyw, ponieważ twórca każdej z warstw jest tu równie istotny dla całościowego efektu. Tak było na Warszawskiej Jesieni z „multimedialną operą”, czyli stworzonym przez kompozytora Sławomira Wojciechowskiego, librecistę Pawła Krzaczkowskiego, odpowiedzialnego za software Krzysztofa Cybulskiego i odpowiedzialnego za warstwę wideo Normana Leto dziełem „Aaron S”, nawiązującym do kultowej i tragicznej postaci amerykańskiego programisty Aarona Swartza. Podobnie z pokazaną na Sacrum Profanum (jeszcze w wersji surowej) „Operą o Polsce”, której równorzędnymi autorami są twórcy filmów dokumentalnych Piotr Stasik i kompozytor Artur Zagajewski. Wreszcie „Czarodziejska góra” Pawła Mykietyna jest przedstawiana jako dzieło wspólne kompozytora, librecistki Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, twórcy scenografii Mirosława Bałki i reżysera Andrzeja Chyry.

Opery bez orkiestry

„Czarodziejska góra” ma jeszcze jedną specyficzną cechę: to dzieło, w którym nie występuje orkiestra. O ile obecność śpiewaków, i to aż kilkunastu, jest naturalna w operze, o tyle tu towarzyszy im jedynie dźwięk z głośników. Można by rzec, że to oszczędność środków, ale motywacją było raczej pragnienie kompozytora, by spleść brzmienia instrumentalne z elektronicznymi. Podobny miks jest nieodłączną cechą muzyki w „Zagubionej ►

► autostradzie” Olgi Neuwirth, pokazanej w tym roku we Wrocławiu i w Warszawie: kilkunastu instrumentalistów (w tym improwizujących) oraz elektronika, z tym że tu rzecz dzieje się na żywo. Kompozytorce zależało, aby interakcja między śpiewakami, dźwiękiem z głośników, muzyką na żywo i *live electronics* była tak ścisła, by nie zawsze dało się odróżnić, skąd się bierze dane brzmienie.

Powstaje w ostatnich dekadach coraz więcej dzieł o niewielkim składzie instrumentalnym, i tu nierzadko przyczyną bywają po prostu względy finansowe. Wszystkie dzieła zamówione u młodych kompozytorów przez warszawską Operę Narodową w ramach Projektu ‘P’ – Jagody Szmytki („Dla głosów i rąk”), Katarzyny Głowickiej („Requiem dla ikony”), Wojtka Blecharza („Transcriptum”), Sławomira Kupczaka („Voyager”), Marcina Stańczyka („Solarize”) i Sławomira Wojciechowskiego („Zwycięstwo pod słońcem”) – a także zamówione wcześniej u Pawła Mykiety (,,Ignorant i szalenie”), Agaty Zubel („Between”), Dobromiły Jaskot („Fedra”) i Aleksandra Nowaka („Sudden Rain”) przewidywały udział zespołów kameralnych, czasem też elektroniki (choć Opera Narodowa zamawiała też dzieła pełnowymiarowe, jak „Qudsja Zaher” Pawła Szymańskiego i „Moby Dick” Eugeniusza Knapika, a Aleksander Nowak napisał również dużą „Space Opera” dla Teatru Wielkiego w Poznaniu).

Bywa jednak, że składy kameralne nie są wymuszane wymogami pozaartystycznymi, lecz po prostu najlepiej pasują do danej muzyki, jak w przypadku Salvatore Sciarrino, operującego zawsze brzmieniami ścisłymi, rozedrganymi, intymnymi, jak w pokazywanych na Warszawskiej Jesieni „Luce mie traditrici” i „Infinito nero”. W dziełach takich jak Cezarego Duchnowskiego na pierwszy plan wychodzi elektronika, a rola instrumentów (zwykle zaledwie paru) jest bardzo ograniczona.

Opery bez śpiewu

Coraz częściej używa się terminu opera w stosunku do utworów scenicznych, w których śpiew nie występuje w ogóle. Wspomniany już wyżej „Aaron S”, określany jako opera multimedialna, zawiera jedynie warstwę wideo, warstwę instrumentalno-elektroniczną oraz teksty mówione (także ze zniekształceniami elektronicznymi) w trzech językach, a jednocześnie pokazujące się na ekranie wraz z wideo.

Również wyłącznie mówiony tekst występuje we wspomnianej „Operze o Polsce”, dobiegający z głośników lub czytany przez aktora. Takie rozumienie opery jest sprzeczne z tradycyjną defini-



© MACIEJ ZAKRZEWSKI

„Czarodziejska góra” Pawła Mykiety

cją, ale mimo to się przyjmuje. Przyczyny są różne. Po pierwsze, śpiewanie tekstu, choć – wydawałoby się – łączy się z tym gatunkiem nierozdzielnie, to odbiorcom przychodzącym ze świata współczesnego wydaje się zbyt sztuczne (choć w tej sztuczności właśnie jest urok). Po drugie, bywa, że wynika to po prostu z arbitralnej decyzji autorów, by tak właśnie określać swoje dzieło: Artur Zagajewski pytany o „Operę o Polsce” skomentował, że to tytuł jak każdy inny.

Oczywiście kompozytor ma prawo nazywać swój utwór, jak chce (np. Paweł Mykiety napisał II Symfonię, nie napisał pierwszej, a przynajmniej nigdy jej istnienia nie ujawnił). W innym operopodobnym utworze Zagajewskiego – wykonanych na wrocławskim festiwalu „Stalookich” – członkowie punkfolkowego zespołu Hańba! rytmicznie wykrzykują, wręcz rapują Lema. Środek ten bardzo pasuje do tekstu, symetrycznie skomponowanego, o treści przywołującej metaforycznie system totalitarny. W „Co? Opera!” Duchnowskiego i Hendricha również nie ma śpiewu w ogóle, a baśnie o elektryczkach są czytane przez syntezator mowy – ten środek również dopasowany jest do treści, czyli do opowieści o robotach.

Jeszcze jedna, obok śpiewu, cecha tradycyjnej opery bywa przez współczesnych twórców postrzegana jako anachroniczna: libretto zawierające linearną opowieść. Choć i takie się zdarzają, coraz częściej pojawiają się dzieła sceniczne o treści mniej lub bardziej abstrakcyjnej. W istocie to też nie nowość. Powraca dziś np. nurt znany z lat 60. XX w., którego twórcą był Mauricio Kagel, nieżyjący już kompozytor argentyński zamieszkały przez kilkadziesiąt lat w Niemczech. Chodzi o tzw. teatr instrumentalny, czyli dzieło sceniczno-muzyczne autotematyczne: jego tematem jest sam

proces wykonywania muzyki, wydobywania dźwięków, pokazywania gestów, które te dźwięki tworzą. Na Warszawskiej Jesieni pokazanych zostało parę dzieł z tego nurtu: „Angel View” Juliany Hodkinson i „Slideshow” Stevena Kazuo Takasugiego. W tym drugim wypadku kompozytor przywołuje inspiracje widowiskami z parków rozrywki na nowojorskiej Coney Island z początków XX w.

Opery bez libretta

W ostatnich latach w Polsce nurt autotematyczno-muzyczny draży Wojciech Blecharz. Ostatnio w TR Warszawa odbyła się premiera jego dzieła „Soundwork”, którego bohaterem jest sam dźwięk – aktorzy muzycy grają na różnych przedmiotach, improwizują, bawią się dźwiękiem. O ile tu kompozytor użył określenia spektakl muzyczny, o tyle słowo opera pada w tytule innego z najnowszych dzieł, przygotowywanego na prestiżowy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Huddersfield w Wielkiej Brytanii: „Body Opera”. Jak napisał o niej sam Blecharz: „bada relację pomiędzy ludzkim ciałem a dźwiękiem. Opera przyjmuje formę żywego organizmu, w założeniu ciągle (przez całe życie) się rozwijającego, rozrastającego się jak kończyna albo grupa komórek, w oparciu o różne media: muzykę, instalację, choreografię, rzeźbę, wideo oraz inne środki pozostające w relacji z dźwiękiem. Na narrację opery złożony jest kilka działań performatywnych, obiektów i instalacji, odnoszących się bezpośrednio do ciała tancerza, jego fizyczności i biologiczności”.

Pojawiła się też u nas ostatnio próba uwspółcześnienia gatunku poprzez użycie do libretta środków na wskroś współczesnych: Warszawska Jesień zamówiła u młodej kompozytorki Marty Śniady „memooperę”, najpierw ogłaszając wśród młodych odbiorców konkurs na memy, później tworząc z tych zwycięskich szkielet libretta. Jednak próba okazała się nieudana – istotą memu jest błyskawiczne działanie skrótem i puentą, nie da się go więc rozciągnąć w czasie, poszerzyć. Prawdziwa memoopera musiałaby być szybkim, dowcipnym, wielopłaszczyznowym kolażem; pytanie tylko, czy odbiór tak przeładowanego informacją utworu nie byłby nużący.

I jeszcze pytanie bardziej ogólne: czy słowo opera w ogóle do wielu z wymienionych wyżej utworów pasuje? Można przecież poszukać bardziej adekwatnego. Jednak wśród artystów wciąż widać przywiązanie do tego terminu. Jeśli się zastanowić, dlaczego tak jest, nasuwa się przede wszystkim jedna odpowiedź: ten termin ciągle na swój sposób nobilituje.

DOROTA SZWARCMAN