

Symbole w operze¹

Robert Donington

1. CAŁOŚCIOWY CHARAKTER SYMBOLI

Symbole mogą przeniknąć w świat opery na dwa sposoby. Pierwszy zakłada działanie niezamierzone i wynika z przyrodzonej skłonności ludzkiej psychiki do kształtowania obrazów [*image-forming disposition*]. Nie leży w naszej naturze konstruowanie obrazów zupełnie pozbawionych znaczeń. Mogą to być znaczenia mniej lub bardziej fragmentaryczne czy spójne, trywialne bądź ważne, coś jednak będzie się gromadzić i wzbierać nawet przy najgorzej rokującym materiale, tym ciekawsze, gdy materiał ów kształtowany jest mocą ponadprzeciętnego intelektu i nadzwyczajnej przenikliwości, słowem, przez geniusz. Materiał, choćby najbardziej samodzielny, pozostaje bowiem tylko materiałem, czekającym na świadomą i wprawną obróbkę. Artysta może nie zdawać sobie sprawy, *dlaczego* tworzy, musi wszak wiedzieć, *w jaki sposób*. Czerpie z głębokich źródeł podświadomości, co po części warunkuje też jego metody. Jeśli jednak wykazuje biegłość w swej sztuce, efekty jego pracy okażą się z pewnością mniej lub bardziej symboliczne i, gdy wszystko pójdzie jak należy, będą to symbole w najwyższym stopniu fascynujące. Jeżeli zaś nie opanował swej sztuki, wówczas jego symbole mogą okazać się po prostu frustrujące i wprawiające w konsternację. Tak czy inaczej, nieświadome symbole będą zawsze wyzierać spod okrycia świadomie kreowanych obrazów. Wspaniałymi przykładami są w tym względzie opery Verdiego, w których pod warstwą świadomie wprowadzonych politycznych alegorii drzemie symboliczny potencjał o niezwyklej mocy. Owo samodzielne kształtowanie się symboli zachodzi, w pewnym stopniu i w pewien sposób, zawsze.

Przenikanie symboli do świata opery na drugi ze sposobów nie zawsze ma miejsce, owszem, zachodzi stosunkowo rzadko. W jego przypadku zakłada się określony cel, w służbie którego symbole mogą być wprowadzone w znacznej mierze, choć nie w pełni, świadomie i zamierzenie. Wspaniałym tego przykładem jest twórczy dorobek Wagnera, jak również *Peleas i Melisanda* Debussy'ego, *Orfeo* Monteverdiego czy *Czarodziejski Flet* Mozarta. Librecista – a w wielu przypadkach, jestem o tym przekonany, także kompozytor – zdawał sobie sprawę

1 Niniejszy tekst jest polskim przekładem pierwszego rozdziału książki Roberta Doningtona, *Opera and Its Symbols: The Unity of Words, Music and Staging*, Yale Representation Press, Ed. Limited, 1992, s. 5-19. Przedruk za zgodą Licencjodawcy za pośrednictwem PLSclear.

nie tylko z tego, w *jaki sposób* tworzy, ale i *dłaczego* to robi. To, co nieświadome, wciąż wnosi istotny wkład w kształtowanie symboli, lecz i świadomość posiada w tym znaczne udziały.

Owo rozróżnienie na symbolizm spontaniczny i zamierzony nie jest bynajmniej bezwzględne i niepodważalne. Może jednak okazać się pomocne w przypadku pewnych trudności, dobrze znanych w świecie opery. Na przykład: cóż właściwie dzieje się wówczas, gdy, zasiadając na widowni, raptem zdajemy sobie sprawę, iż podoba nam się opera, której libretto, poddane chłodnemu osądowi, uderzałoby nieprawdopodobnością ocierającą się o absurd? Oczywiście, muzyka może być o wiele lepsza od tekstu, a jednak wątpię, by było to zasadne i wystarczające wytłumaczenie. To opera nam się podoba, nie tylko muzyka. Jestem przekonany, że, gdy chodzi o operę, każdy tekst powinien zawierać w sobie coś dostatecznie dobrego, możliwego do zakomponowania w ramach dobrej muzyki.

Czy tekst posiada zatem więcej wymowy i znaczenia niż się zdaje? Być może wskazuje on na swego rodzaju ukryte symbole – bardziej lub mniej znaczące, w każdym razie wcale nie absurdalne? Nieoczekiwane przywołuje nasze podstawowe nadzieje i lęki, nasze komiczne swawole i tragiczną śmiertelność? Podstępnie przypomina, że życie rzadko jest takie, jakim się jawi, a trauma narodzin² czy kompleks Edypa to rzeczywistości, które ciągle w nas drzemią. Oczywiście, mogą być one przywołane w cieniu postaci, które jakoby niewiele mają o nich do powiedzenia, w półmroku zdarzeń, które na pozór niewiele mają z nimi wspólnego, a jednak postacie te i zdarzenia okazują się tak przedziwnie sugestywne, że podczas przedstawienia przyjmujemy je bezkrytycznie, poddając osądowi jedynie z perspektywy czasu, słowem, że opera się nam podoba.

Dodam od razu, iż z reguły im bardziej wyrafinowane i im mniej fragmentaryczne obrazy, przez które przeświecają symboliczne podteksty, tym wyższej próby sama opera i tym większa nasza przyjemność z jej odbioru. Niemniej jednak, aby opera poruszała nas w ogóle, powinna ona, tak sędzę, wywoływać w nas choć przecucie, jeżeli nie przekonanie, że wszystko składa się w niej na swego rodzaju pełnię znaczenia w sferze emocji oraz intuicji, mniejsza o to, czy tak to wygląda z perspektywy chłodnego umysłu. Cóż miałby do powiedzenia chłodny umysł o librecie *Rigoletta*? Lub *Trubadura*? Nie wspominając o *Tosce*? Czy też, by posłużyć się przykładem, w którym umyślnie wprowadzona trywialność okrywa głębię znaczenia, o *Czarodziejskim Flecie*? W każdym z tych przypadków w grę wchodzi nieoczekiwane skojarzenia pogłębiające nasze doświadczenie związane z odbiorem fabuły, a wykraczające poza jawną doraźność tekstu i słyszalną stosowność muzyki.

2 Na temat tej teorii zob. O. Rank, *Trauma narodzin i jej znaczenie dla psychoanalizy*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011 [przyp. tłum.].

Indywidualność i archetypiczność

Kolejną z niezwykłych zdolności ludzkiego umysłu jest skojarzenie. Ono również może funkcjonować w sposób świadomy lub nieświadomy, a także jako osobliwe zestawienie obydwu kategorii. Przypuszczam, iż w przypadku opery najbardziej znaczący wpływ mają z reguły skojarzenia nieświadome.

Mogą to być skojarzenia osobiste, szczególnie te związane z wczesnym dzieciństwem, które nawet, jeśli były kiedyś świadome, zostały prawdopodobnie wyparte do nieświadomości. Mogą to być także skojarzenia archetypiczne, tzn. takie, które dotyczą wzorców zachowań, tematów mitologicznych, pierwotnych fantazji [*congenital fantasies*] i instynktownych reakcji przejętych ze spuścizny zbiorowego doświadczenia naszego gatunku, mimo że niewiele z nich, jeżeli którekolwiek w ogóle, mogłyby przekroczyć próg świadomości w czystej postaci.

Krótko mówiąc, wpadłszy w wir miłości, nienawiści, nadziei, lęku czy jakichkolwiek innych odwiecznych problemów naszej ludzkiej kondycji, nie myślimy o sobie jako o odnowicielach wzorców przeszłości. Poruszamy się wewnątrz ich granic, ze wszystkimi konsekwencjami tego stanu rzeczy; granice te nie stanowią jednak naszego osobistego wynalazku. Podstawowe ludzkie możliwości [*potentialities*] istnieją w nas od zawsze, osobiste są jedynie ich indywidualne odmiany. Choć niezmiernie istotne, nie są jednak pozbawione precedensu ani tak jednostkowe, jakimi się zdają. Gdzieś pod progiem świadomości przeczuwamy, że tak właśnie jest; w zetknięciu z artystycznym opracowaniem archetypicznego materiału uzyskujemy pewne poczucie znajomości, nie uświadamiając sobie jego ukrytych przyczyn. Przejęci, porwani, odczuwamy niezawodnie zachwyt, lecz przy tym także coś na kształt przedziwnego lęku. Właśnie z połączenia owych sprzecznych wrażeń wypływać może w pewnych okolicznościach poczucie oczyszczenia w sensie *katharsis*. Konfrontacja z archetypami, spontaniczna lub naumyślna, stanowi naczelną powinność opery, czy to wielkich arcydzieł, czy to przeciętnych okazów. Taka jest właśnie natura rzeczy.

Dzieło operowe może zatem okazać się dla nas pełne znaczenia nawet wówczas, gdy jego libretto zdaje się nie zgłaszać pretensji do intelektualnej głębi. Raptem zaczynamy jakby coś rozpoznawać, choć nie całkiem i nie dosłownie. Obrazy mogą na nas oddziaływać niczym mgliste widzenia, sami nie wiemy czego; zdaje się, że mogłyby one być nam bliższe, gdybyśmy tylko potrafili nadać im nazwę i umieścić je w kontekście. Nie potrafimy, ani nawet nie przychodzi nam na myśl, by próbować, a jednak, tak czy inaczej, jesteśmy w osobliwy sposób poruszeni. Gdy tymczasem dzieło operowe reprezentuje większy kaliber intelektualny, nade wszystko zaś kiedy opatrzone jest muzyką pochodzącą z wyższego natchnienia, wówczas nie tylko umysł wprawia ono w zadowolenie, lecz także rozgrzewa serce.

Wspólny język symboli

Z pozycji widowni byłoby czymś niewłaściwym dociekać głębszych znaczeń leżących u podstaw symboli, zresztą nawet w pracy naukowej nie jest to bynajmniej rzeczą konieczną. Symbole same przekazują swe znaczenia, a jedynym ograniczeniem jest tu wrażliwość po stronie odbiorcy. Nie istnieje coś takiego jak arbitralny symbol. Jeżeli jest arbitralny, nie jest symbolem. Obrazy są zmienne, symbole zaś – stałe, wpływające z tego, co w naszej ludzkiej naturze najtrwalsze i najbardziej uniwersalne. Mity, baśnie, legendy i rytuały, ze względu na łączące je trwałe i nieprzemijające podobieństwa, zdają się posiadać wspólny zasób treści symbolicznych. Nie jesteśmy w stanie tego dowieść, a jednak wyraźnie przeczuwamy istnienie pewnego wzorca.

Świadomie kształtowany symbolizm, o ile pozostaje w łączności z własnymi, bijącymi z nieświadomości źródłami [*source-springs*], wydaje się najbardziej ze wszystkich trwały i owocny. Z nierozzerwalnego związku tekstu, muzyki i inscenizacji rodzi się to, co w operze najlepsze. Jeżeli jednak, jak to się dziś często zdarza, inscenizacja wypada z sztyku, dochodzi do zderzenia stylów, ze szkodą dla całościowego charakteru symbolizmu. Do tego tematu powrócę w kolejnych rozdziałach.

2. SŁOWA, MUZYKA, INSCENIZACJA

Współdziałanie symboli

Słowa w oczywisty sposób mogą być symboliczne; muzyka, w mojej opinii, także. Inscenizacja wykazuje w tym względzie możliwości, z których korzystamy dziś z większą ochotą niż namysłem. W operze, ze względu na właściwy jej styl, liczy się wszak współdziałanie tych składników. W owym współdziałaniu słowa są składnikiem najbardziej wymownym, muzyka – najbardziej ekspresyjnym, a inscenizacja – przywiązanym do miejsca [*localizing*]. Najwięcej uwagi chciałbym poświęcić słowom, na razie zaznaczę tylko, że, z pozycji widowni, największą trudność natury praktycznej stanowi fakt, iż nie jesteśmy w stanie wychwycić wszystkich słów, nawet znając dany język (tłumaczenie, choć pożądane, nigdy nie obywa się bez kompromisów). Najlepszym środkiem zaradczym jest tu wcześniejsze zapoznanie się z librettem w domowym zaciszu. Co do reszty, możemy mieć nadzieję, że zdołamy nadążyć za akcją ze względu na, jak ujął rzecz Puccini, „oczywistość sytuacji”³.

3 Mosco Carner, hasło *Giacomo Puccini* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 15, red. Stanley Sadie, Londyn 1989, s. 435.

(To, co Puccini nazywa „l'evidenza della situazione”, odnosi się do sposobu prowadzenia akcji dramatycznej i zakłada upraszczanie poszczególnych wątków w taki sposób, by z ich klarownej konstrukcji i logicznego biegu odbiorca zdołał odczytać sens rozgrywających się na scenie wydarzeń nawet nie znając języka libretta) [przyj. tłum.].

Zadaniem muzyki jest wyrażanie treści artykułowanych za pomocą słów. Hanslick⁴ i Strawiński⁵ wątpili w to, by muzyka była zdolna wyrażać cokolwiek poza samą sobą. Z drugiej strony, Deryck Cooke w swej odkrywczej, choć podatnej na krytykę pracy *Language of Music* (1958), wychodzi, moim zdaniem bardzo słusznie, od zauważalnych zjawisk dotyczących szeregu harmonicznego, włącznie z dość złożonym problemem odbierania go przez ludzkie ucho. Zjawiska te wyrażają z pewnej weryfikowalnej stałej naszego uniwersum, mianowicie drgań okresowych, które, o ile częstotliwości ich mieszczą się w zakresie słyszalnym, odbieramy jako tony. Tam, gdzie są tony, występuje także tonalne ciężenie, i to niezależnie od istnienia bądź braku określonego porządku tonacji lub skal. Prócz tonów muzykę tworzy szereg innych elementów z szerokim wachlarzem zastosowań, zwracam tylko uwagę na fakt, że zarówno muzyczny, jak i każdy inny symbolizm nie jest warunkowany przez błahe gusta czy mody, lecz wyrasta z trwałych własności samej materii oraz postępującego od wieków procesu przystosowania ludzkiej psychiki do owych własności.

Ale w jaki sposób? Wiele na ten temat napisano⁶. Przedmiotem mego zainteresowania na potrzeby niniejszego wywodu jest najnowszą hipoteza Davida Burrowsa (1987), oparta na przełomowej obserwacji dokonanej przez psychologa dziecięcego Donalda Winnicotta⁷ (którego, przed wieloma laty, byłem młodszym asystentem). Nie-

4 Zob. E. Hanslick, *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*, tłum. J. Giel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017.

5 Zob. I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, tłum. S. Jarociński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.

6 W przeciwieństwie do pragmatycznej natury dociekań Derycka Cooke'a, Carl Dahlhaus w swej przekonującej pracy *Musikästhetik* (Köln 1967, przełożona przez Zbigniewa Skowrona [Warszawa 2007]) śledzi rozwój głównych teorii dotyczących tego, co może wyrażać sztuka w ogóle, a muzyka w szczególności, począwszy od Platona i Arystotelesa, przez platończyków z Plotynem i Ficinem, arystotelików z Lessingiem i Herderem, aż po dzień dzisiejszy. Ponieważ nie będę w sposób systematyczny powracać do owej filozoficznej perspektywy, tym bardziej polecam tę pozycję czytelnikom zainteresowanym tematem. Wciąż nie słabnie pozytywne wrażenie, jakie wywarł na mnie Leonard Meyer z jego wyraźną świadomością względów psychologicznych (*Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956, przełożona przez Antoniego Buchnera i Karola Bergera, Kraków 1974; *Music, The Arts and Ideas*, Chicago 1967) i Susanne Langer (zwłaszcza *Philosophy in a New Key*, Cambridge [Massachusetts] 1942) z jej sugestywną koncepcją „izomorficznych” analogii pomiędzy doświadczeniem codziennym i muzycznym. Natasha Spender i Rosamund Shuter-Dyson w *The New Grove...* podejmują temat od Platona do Helmholtza, od behawioryzmu do psychologii głębi, załączając bibliografię, która sama w sobie stanowi niewielki traktat. Zaslugi tejże miary ma Ian Bett, który w *The New Grove...* zajmuje się tematem technicznej analizy muzycznej konstrukcji, jej symetrii i asymetrii, powtórzeń i przetworzeń, z perspektywy możliwości ich odbioru przez nas i odkrycia ich przez wnikliwych teoretyków, takich jak Arnold Whittal czy Carl Dahlhaus.

7 Donald Woods Winnicott (7.04.1896 - 28.01.1971) – brytyjski psychoanalityk i pediatra. Polskiemu czytelnikowi znany z publikacji *Dzieci i ich matki* (1987, wyd.

mowlę może traktować ulubioną lalkę lub starą, zdartą szmatkę jako bezcenny „obiekt przejściowy” [*transitional object*], który pomaga mu w przechodzeniu od narcystycznej identyfikacji z uniwersum ku wzrastającej świadomości istnienia rzeczywistości zewnętrznej, którą można uchwycić i kolonizować. A co jeśli muzyka, wraz ze wszystkimi innymi dobrodziejstwami, które niesie, mogłaby nam służyć jako taki właśnie obiekt przejściowy między osadzonym w nas niejako narcyzmem [*residual narcissism*] i naszą, w najlepszym razie ograniczoną, świadomością, że poza nami faktycznie istnieją ludzie i przedmioty – nie tylko projekcje nas samych, lecz realia [*actualities*], z którymi można wchodzić we wzajemne relacje?

Na zewnątrz istnieją obiektywne zasady akustyki oraz namacalne [*tangible*] instrumenty muzyczne, natomiast wewnątrz – subiektywne emocje i nieuchwytnie [*intangible*] muzyczne doznania. Pomiedzy tymi biegunami zachodzi relacja. Stąd mogą wyrastać symbole, z których kilka chciałbym przywołać w moich przykładach muzycznych. I właśnie muzyka, która w nieunikniony sposób nieco przesłania słowa w operze, tym bardziej podkreśla je ze względu na wyjątkową bezpośredniość uczuć i przeczuć, które może zarówno wprowadzać, jak i nimi kierować. To w istocie niedościgniona przewaga opery.

Do owego nieograniczonego sprzężenia słów i muzyki inscenizacja wnosi pewną czasową i przestrzenną stabilność. Słowa i muzyka trwają zazwyczaj nienaruszone [*survive intact*], natomiast inscenizacja jest nietrwała, co w konsekwencji rodzi pewne problemy.

Odkryliśmy już zalety wykonywania muzyki dawnej na jej pierwotnych warunkach. W temacie inscenizacji utrzymujemy poglądy dość staroświeckie, a pozujące na modernizm. W pewnym okresie uważano, iż Szekspir, jakkolwiek dobrym był dramaturgiem, byłby dla nowego pokolenia nie do przyjęcia bez radykalnych zmian w tekście. Dziś wysuwa się przypuszczenia, jakoby pewien zwrot ku nowoczesności w inscenizacji spektaklu był konieczny, aby wczesna opera spotkała się ze zrozumieniem nowoczesnej publiczności. W mej opinii jest to twierdzenie, które samo siebie skazuje na porażkę, zrywając konieczną w ramach dzieła operowego jedność stylistyczną wszystkich jego składników.

Za niedopuszczalne i nieprzystojnie staroświeckie uchodzi zatem posługiwanie się partyturą *Borysa Godunowa* w wersji zrewidowanej przez Rimskiego-Korsakowa, nawet jeżeli wiele można rzec na jej obronę, czy raczej można by, gdybyśmy, ogólnie rzecz biorąc, nie woleli raczej zachowywać całej tej szorstkiej niezgrabności, która, koniec końców, jest częścią wizji i charakteru Musorgskiego. A jednak przyjmujemy *Rigoletta* wraz z mafijnym półświatkiem, przyłatanym doń przez Jonathana Millera. Przyjmujemy *Pierścień Nibelunga* przekuty

polskie: 1994), *Dziecko, jego rodzina i świat* (1992, wyd. polskie: 1993) i *Rozmawiając z rodzicami* (1993) [przyp. tłum.].

na modłę marksistowskiej moralności przez Patrice'a Chéreau⁸. A owa marksistowska moralność to jeszcze nie wszystko. Nie zważając na kolejne stopnie gradacji w muzyce, Chéreau zrealizował cały pierwszy akt *Walkirii* w tak jasnym oświetleniu, że blask księżycy u jego zwieńczenia, tyleż symboliczny co romantyczny, nie stanowił już zauważalnego kontrastu. Reżyser przeciągnął walkę [Zygmunta z Hundingiem – przyp. tłum.] w akcie II, mimo że w muzyce brzmiały już od dawna kolejne tematy. Pozwolił na ukazanie twarzy bohatera w przesadnym zbliżeniu, podczas gdy w orkiestrze brzmiał już *leitmotif* innej postaci. Niezawodnie, choć niechcący, dał on dowód nieporadności człowieka, który wobec specjalnych wymagań opery wykazuje niewielką wiedzę i jeszcze mniejszy szacunek.

Oczywiście nie należy wszystkiego spisywać na straty, nie jest też tak, by wizja Chéreau nie znajdowała jakiegokolwiek potwierdzenia w niezwykle skomplikowanych intencjach Wagnera. Pamiętam moje wielkie zdumienie po pierwszej lekturze *Doskonałego Wagneryty*⁹ Shawa, którego czytałem jako bardzo młody człowiek, i dojście do rozkosznej konstatacji, że Wagnerowi jednak o coś chodziło! Tak jest w istocie, chociaż później zdałem sobie sprawę, że to, co Shaw przypisywał Wagnerowi w temacie socjalistycznej propagandy stanowi co najwyżej niewielką część tego, o co naprawdę chodziło kompozytorowi. Myślę, że nasza intuicja zawsze nam to podpowie. Mimo wszystko socjalistyczne inklinacje Chéreau stanowiły poważną przeszkodę, podobnie jak jego gloryfikowany brak doświadczenia w wymiarze muzyki.

Od reżysera powinno się wymagać najpierw tego, by, przy wszystkich swych wizualnych talentach, znał i kochał muzykę, a zwłaszcza, by z *zaufaniem* pozwolił jej spełniać swoją funkcję, bez wszelkiego rodzaju tendencyjnych aluzji czy przesadnej gry scenicznej. By przytoczyć jeden przykład naruszenia tej podstawowej zasady: reżyser, który wystawia pantomimę w czasie uwertury, nie darzy muzyki zaufaniem. Pogardliwie odmawia on słuszności osądowi samego kompozytora w sprawie muzyki. Co więcej, pozbawia nas tej cudownej chwili, której winniśmy wyczekiwać, a w której wędrująca w górę kurtyna odsłania przed nami przygotowany dla nas na scenie nowy świat wyobraźni. W Covent Garden widziałem uzbrojonych w pistolety maszynowe¹⁰ gangsterów z Chicago, którzy uganiali się po scenie

8 Autor odnosi się do kontrowersyjnej inscenizacji *Siegfrieda* w marksistowskim ujęciu Patrice'a Chéreau w Bayreuth (1976), w której niestosowna modernistyczna symbolika zastępuje tę archetypiczną, dokładnie określoną przez Wagnera [z przyp. tłum.].

9 Właściwie *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring*. Po raz pierwszy książka ukazała się w Londynie w roku 1898 [z przyp. tłum.].

10 W tekście oryginalnym: *tommy guns*. Chodzi o pistolet maszynowy Thompson, skonstruowany przez Johna Taliaferro Thompsona, niegdyś szczególnie popularny w amerykańskim świecie przestępczym [z przyp. tłum.].

podczas uwertury do pierwszego aktu *Walkirii*, rozważając tę cudowną partyturę przy pomocy obcych jej rojeń, zupełnie jak gdyby Hunding i jego niewidoczni (w zamyśle Wagnera) zbrojni towarzysze prezentowali się nie dość groźnie bez niefortunnego odniesienia do zgoła odmiennie motywowanej przemocy z późniejszej epoki i podlegszego otoczenia. Z muzyki dowiadujemy się mnóstwo o ciężkiej doli i wewnętrznej rozpacz Zygmunda, w szczególności zaś o pogodzie. Gdy nie jesteśmy w stanie usłyszeć tego w muzyce, wówczas w ogóle jej nie słuchamy, lecz obmyślamy dla niej jakiś inny, bardziej interesujący od niej samej fundament, na którym moglibyśmy ją osadzić. Nie twierdzę, że niweczyło to doświadczenie odbioru Wagnera, niemniej jednak stanowiło sporą przeszkodę.

Dobrym świadectwem wartościowego wkładu, jaki reżyser ze swą wyobraźnią wniósł w operę, która w pozbawionej polotu inscenizacji okazałaby się może niezwykle ociężała, jest *Turandot* Andrieja Serbana, wystawiona w roku 1984 w Los Angeles oraz w 1987 roku w Covent Garden. Opera Pucciniego to baśń, dzieło puszczanej w galop fantazji, które domaga się równie fantastycznego przedstawienia, wykraczającego daleko poza to wszystko, na co bezpośrednio wskazują didaskalia – i takie wówczas otrzymało. To jednak zupełne przeciwieństwo Wagnera, który w swych didaskaliach nader wyraźnie kreśli własny fantastyczny świat i wymaga względem nich zarówno największej uwagi, jak i najżywszej wyobraźni. Za każdym razem chodzi o odczytanie konkretnych, indywidualnych w danym przypadku potrzeb. W większości przypadków powściągliwość wydaje się bardziej na miejscu niż nader szeroki gest. W każdym zaś, pod łagodzącym [*moderating*] wpływem muzyki, wszystko zdaje się zwalniać, co rodzi potrzebę zachowania przystającej temu szlachetności i przestronności w inscenizacji.

W operze zbyt uboga gra sceniczna jest niemal zawsze lepsza niż zbyt bogata. Każdy ruch i gest zyska tym większą wartość, o ile, powstrzymywany, pojawi się dopiero w momencie, w którym wymaga tego pewne znaczące w treści sztuki i podkreślone w warstwie muzycznej wydarzenie. Dobry słuch muzyczny jest zatem niezbędnym, a angażowanie niemuzycznego reżysera, przy błędnym założeniu, iż jest on w stanie tchnąć świeżość w utarte konwencje, jest z miejsca chybionym przedsięwzięciem. Owe utarte konwencje, mimo całej swej sztuczności, sprawdzały się o wiele lepiej niż nowe sztuczki. Nie zwracam się wszak przeciw innowacji, lecz przeciw niespójności.

3. SCENICZNA SPÓJNOŚĆ

Potrójne wyzwanie

Właściwej gatunkowi opery całkowitości symbolizmu nie sposób osiągnąć, jeżeli inscenizacja nie wykazuje choćby podstawowej spójności stylistycznej ze słowami i muzyką.

Ująłbym to tak: opera stawia przed nami wyzwanie, na które składają się trzy elementy, a które powinniśmy podjąć jako nierozłączną całość. Didaskalia, o ile istnieją, winny być traktowane na równi z wszystkimi innymi elementami partytury. Nie chodzi mi o pedantyczność, lecz o ducha relacji. To nie tylko kwestia artystycznej stosowności, lecz także psychologicznej komunikacji, stąd przywiązuję do tego tak wielką wagę.

Próby nawiązania do współczesnych oczekiwań poprzez przeniesienie akcji spektaklu w inne realia historyczne przynoszą niemal zawsze efekt przeciwny do zamierzonego. Właściwe i ważne symbole będą dotyczyć nas takie, jakimi są, już to w formie ponadczasowej esencji mitu i baśni, już to w powiązaniu z konkretnym czasem i miejscem, a co za tym idzie, ze społecznymi oraz artystycznymi konwencjami, z którymi zmiana realiów w inscenizacji wytworzy przykry dysonans. Oryginalne inscenizacje można zobaczyć i porównać m.in. w londyńskim Theatre Museum, przydać mogą się także obrazy z danej epoki. Realizacje ponadczasowe godnie reprezentują inscenizacje Wielanda Wagnera w Bayreuth, pozostające pod wpływem Adolphe'a Appii (tak bezcerebralnie odrzucone przez Cosimę Wagner za jej rządów), choć można by im zarzucić nieco nadmierną mroczność oraz zbytnią oszczędność w temacie rekwizytów. Niepotrzebny nam ów niesławny koń cyrkowy z pewnej inscenizacji *Götterdämmerung* w Covent Garden, który z miejsca unicestwił całą iluzję swym niewczesnym pojawieniem się pośród wzbierających wód, podczas gdy w innych oglądanych przeze mnie przedstawieniach symbol ten pozostawiano, prawidłowo, w sferze wyobraźni. Nie obejdzie się jednak bez pierścienia, włóczni i miecza, abyśmy mogli, z pomocą muzyki, zogniskować nasze postrzeganie na ich fundamentalnych znaczeniach.

Patrick Carnegy, opisując przedstawienie *Otella*, które w roku 1986 dla Walijskiej Opery Narodowej w Cardiff reżyserował Peter Stein, stwierdził: „Widz ma wrażenie, że następstwo obrazów przeradza się raptem w trójwymiarową animację, surrealistyczną raczej, niż naturalistyczną”. I zgoda, ponieważ „sposób zagospodarowania fizycznej przestrzeni, oświetlenie, rozmieszczenie postaci na scenie oraz całą choreografię wtopiono w sposób spójny w wyjściowy materiał muzyczny i słowny”¹¹. Inscenizacja ta i na mnie wywarła pozytywne wrażenie, potwierdzając tylko, iż niekoniecznie naturalistyczna wierność liczy się najbardziej, lecz swego rodzaju spójność na głębszym

¹¹ *Times Literary Supplement*, 25.04.1986.

poziomie. Gdy jednak Carnegie dodaje, że „historyczna poprawność najlepiej daje się uchwycić wówczas, gdy umyślnie się od niej dystansujemy”, nie mogę zgodzić się bez wahania. Na przykład Wagner już sam wprowadził dystans, przenosząc swój *Pierścień...* w świat mitologii, równie odległy w jego czasach, co w naszych; jeżeli sami odsuniemy się jeszcze bardziej, ryzykujemy zatarcie perspektywy. Sama sceneria jest tu tak niezwykle nasyciona znaczeniem, iż stanowi część fabuły. Trzeba oczywiście wyobraźni, lecz także skrupulatnej realizacji wagnerowskich didaskaliów nastrożających wielu trudności, z dekoracjami i kostiumami zaprojektowanymi w zgodzie z wymaganiami kluczowej tu mitologii. Podobnie w przypadku *Magicznego Fletu*, któremu z kolei przyda się nieco egipskiego klimatu; *Aidzie* – tym bardziej; *Wolny strzelec* nie obejdzie się bez dreszczyku grozy rodem z dziewiętnastowiecznych powieści gotyckich. I jeśli nawet współczesnej publiczności taki klimat może wydawać się nieco obcy, to po cóż innego udajemy się do teatru? Nie znajomość, lecz odmienność [*otherness*] symboli tworzących razem spójny całościowy kształt – oto wyzwanie wielkiego dzieła sztuki. Niech żyje odmienność.

W kontrze do skrupulatnej wrażliwości Petera Steina, w roku 1986 Mike Ashman w Covent Garden stworzył inscenizację *Holendra Tułacza*, świadcząca, powiedziałbym, o braku skrupułów. Michael Tanner, krytyk niewątpliwie śmiały, napisał: „Jeszcze w żadnej inscenizacji teatralnej nie widziałem, aby tak metodycznie i brutalnie podważano intencje twórcy”. Przytoczył sceniczną brzydotę, ostre, jarzeniowe oświetlenie, karykaturę kapitalizmu w przedstawieniu Dalanda i jego towarzyszy, szaloną zabawę z udziałem Senty i Holendra „ciśniętego na kawałek Meccano (dziecięcych klocków konstrukcyjnych), czym miał zakomunikować Sencie, iż nie zaznaje on w życiu spoczynku”¹² (co ciekawe, była to oczywiście próba wprowadzenia symbolizmu, jednak nie przy pomocy prawdziwego symbolu, lecz kiepsko wysmażonej podróbki). Na nic zda się tu argument, że skoro Ashton doświadczył symboli w ten właśnie sposób, to takie doświadczenie musi być możliwe i w jakimś sensie uprawnione. Ja nie uważam, by Ashton doświadczył symboli.

Misja społeczna i impuls twórczy

Oczywiście może to mieć miejsce – przywołajmy Ibsena czy Shawa. Istnieje tu jednak spore ryzyko samooszukiwania się. Artysta może także założyć istnienie społecznych aluzji i postawić sobie za cel ich przedstawienie, czyniąc tak pod naciskiem wynikającym być może z faktycznych lub urojonych, niezaspokojonych braków z okresu dzieciństwa, które, nie dawszy się zaspokoić, przedzierzgnęły się w oburzenie względem społeczeństwa [*social indignation*]. To nie tak, że nie

¹² *Ibidem*, 4.04.1986.

istnieją uzasadnione podstawy do wyrażania sprzeciwu, chodzi raczej o ukryte, nieuświadomione kompulsje, przepelniające obrzmiałe, „wyśrubowane” sumienie i jątrzące resentment nie tyle nieuprawniony, co niewłaściwie ulokowany, związany bowiem silniej z wewnętrzną kondycją psychiki reżysera, niż zewnętrznym stanem rzeczy na świecie. Wówczas może dać o sobie znać chowana do świata uraza, a znakomity talent – zwrócić się ku produkcjom, których podstawowym celem, ukrytym lub jawnym, wydaje się szokowanie. Są tacy artyści – i to znakomici – którzy, w głębi duszy, jedynie wówczas czują, że istnieją, gdy fundują nam takie wstrząsy, że nie sposób ich nie dostrzec. Czy to wychodzi na dobre czy na złe, dostrzegamy je, jednak, tak czy owak, nie powinniśmy brać tego za zdrową normę.

Tak naprawdę nic nie zastąpi zdrowej normy. Nie życzymy sobie inscenizacji jałowych i asekuranckich. Chcemy takich, które umieszczają każdą operę w naturalnych dla niej realiach. Współcześnie panuje atmosfera wyjątkowej surowości i grozy – być może nie przesadzę nazywając ją schizoidalną – z której powodu, tak myślę, reżyserzy skłaniają się, nieświadomie, lecz tym bardziej obsesyjnie, ku inscenizacjom surowym i niepokojącym. Prawem, a może i obowiązkiem artystów jest ukazywanie własnych przeczuć dotyczących istoty i stanu rzeczy, przy pomocy dzieł współczesnych nam zarówno ze względu na ich treść, jak i przedstawienie. Nie mają prawa dokonywać tendencyjnych przedstawień dzieł dawniejszych, z zamiarem ukazania ich ze współczesnej perspektywy. Właściwa może być jedynie perspektywa samego dzieła, postrzegana bez uprzedzeń, nie przez pryzmat marksizmu czy jakiegokolwiek innej tendencyjnej, z góry przyjętej prekoncepcji. Nie życzymy sobie inscenizacji tendencyjnych. Chcemy inscenizacji rzetelnych. Każdy tendencyjny punkt widzenia narzucony danemu dziełu jest niewłaściwy oraz szkodliwy dla zawartego w utworze znaczenia.

Reżyser utrzymujący pogląd, iż dane dzieło nie jest niczym więcej, niż tylko materiałem wyjściowym dla jego własnej autoekspresji, pada ofiarą narcystycznego urojenia. Słowa w największym stopniu nadają operze wyrazistość, muzyka – spoistość, wszak opera jest obrazem całości.

Pozbawiając nas owej całości przez niestosowną inscenizację dokonuje się swego rodzaju oszustwa. Problem ten dotyczy w szczególności reżyserów młodego pokolenia, którzy, nie mając już może doświadczenia odbioru danego dzieła w sposób normalny, nie mają się z czym konfrontować. Obowiązkiem ich, i naszym również, jest tymczasem promowanie także tradycyjnych inscenizacji. Te eksperymentalne – czemu nie, od czasu do czasu, ale nie kosztem tych tradycyjnych. Jestem jak najbardziej za domieszką szaleństwa, lecz nie

za doktryną szaleństwa¹³. Jak dla mnie, za dużo dziś modnych, tanich chwyków. Na moje oko to po prostu odrobinę chore.

Jedność symboli

Poprawność historyczna wymagana jest również wówczas, gdy chodzi o taniec lub ruchy i gesty, które, nie będąc nim wprost, wykazują w pewnym stopniu stylizację taneczną. Menuet u Lully'ego powinien być właśnie menuetem, nie jakąś nowoczesną, rozdreptaną wstawką. Co innego nowoczesne oświetlenie – bo nie sugeruję, by wracać do świec i lamp olejnych w przypadku Monteverdiego czy oświetlenia gazowego u Meyerbeera – ono, niosąc wiele nowych możliwości w kwestii iluminacji i dekoracji, może podkreślać obecne w starszym dziele operowym symbole, nie stając z nimi w sprzeczności. Interesuje nas zawsze jedność symboli, stąd potrzeba, by we wszystkich wymiarach zachowywać ich tożsamość. Artysta nie może wynaleźć symbolu, raczej go odnaleźć, a możliwość tę [*potentiality*] urzeczywistnić w nieskończonej liczbie porywających realizacji, wciąż jednak musi chodzić o ów symbol, nie o coś innego.

Począwszy od przełomu stuleci [XIX i XX w. – przyp. tłum.], reżyserzy tacy jak Gordon Craig, Harley Granville-Barker i Adolphe Appia występowali w opozycji do tego, co postrzegali jako teatralną dosłowność i jałową konwencjonalność. Eksperymentowali z oświetleniem i kurtyną, w tym kurtynami z gazy; z wielopoziomową sceną, systemami schodów i stalowymi rusztowaniami (co określało się wówczas mianem konstruktywizmu), ze scenami podnoszonymi i obrotowymi, z horyzontem i cykloramą, projekcją obrazów i imitacją chmur, jak również z wieloma innymi elementami, które dziś nie są niczym nowym, nie wspominając już o staromodnym nadsceniu, kulisach, wyciągach i zapadniach, które wciąż niezawodnie sprawdzają się tam, gdzie ich miejsce. O ile mi wiadomo, nie mamy już dostępu do jednego tylko rodzaju scenicznej iluzji, mianowicie nie potrafimy oddać prawdziwej perspektywy. Aby bowiem uzyskać właściwy punkt zbieżności, potrzeba sceny głębokiej na jakieś dwadzieścia metrów: wiele barokowych teatrów takie posiadało, w przeciwieństwie do naszych.

Ciekawe jest także to, że już u zarania obecnego [dwudziestego – przyp. tłum.] stulecia Freudowskie badania dotyczące nieświadomości pociągały za sobą surrealistyczne eksperymenty w dziedzinie teatru, godne podziwu, gdy pozwalano surrealistycznym obrazom wynurzać się swobodnie z właściwej im, onirycznej nieokreśloności, a zgubne, gdy obliczano je na epatowanie obrazami jaskrawymi, które Freu-

13 W tekście oryginalnym nieprzetłumaczalna gra słów: „I am all in favour of a lunatic fringe, but not of a lunatic core”. Sformułowanie „lunatic fringe” oznacza grupę osób spoza głównego nurtu politycznego lub społecznego o skrajnych poglądach [przyp. tłum.].

dowskie aluzje czynić miały jakoby z założenia i konieczności, wyłuszczając wprost coś, co mogłoby pozostać w sferze domysłów, poza świadomością. Nieświadomość nigdy niczego wprost nie wyłuszcza. Nieświadomość nigdy nie wiąże się na stałe z żadnym określonym przedstawieniem. Wystawiając dzieło sceniczne nie powinniśmy poszukiwać zupełnej określoności, lecz pogodzić się z elastycznością znaczeń i nieskrępowaną sugestywnością prawdziwych symboli.

Barwy same z siebie są sugestywne: czerń łączy się z ciemnością, złem i ukrytymi knowaniami; biel – z otwartością, dobrocią i czystością serca; złoto, jako metal słońca, z tym, co królewskie i godne chwały, dlatego złote włosy przystoją herosom, a czarne – czarnym charakterom. Kolor srebrny łączy się z księżycem i kobiecością raczej, niżli męskością. Niebieski jest związany ze sferą ducha, a fioletowy – z zasadą przeistoczenia (chrześcijańscy duchowni wiedzą o tym najlepiej). Zieleń wiąże się z bezpieczeństwem i płodnością, zaś czerwień – z zagrożeniem (wiele zwierząt i roślin wykorzystuje ją we własnej obronie). Kolor, podobnie jak światło, ma ogromne znaczenie w oddziaływaniu na emocje.

Niebezpieczeństwo związane z pracą tyleż śmiałych, co samowolnych reżyserów nie polega na niedostatku sugestywnych skojarzeń, a raczej na tym, iż mogą być one nieodpowiednie. Zbyt osobiste, a nie dość związane z doświadczeniem zbiorowym skojarzenia mogą powiedzieć nam więcej o samym reżyserze niż o operze. Tymczasem jeśli scena jest całkiem pusta lub (według jednej z dzisiejszych mód, zdaje się) zarzucona mnóstwem przenośnych stalowych krzeseł, pobudzi to skojarzenie, stosowne lub nie, z pustką lub przeładowaniem. Scena pusta jest lepsza od przeładowanej; mniej prawdopodobne, iż przesłoni zbiorowe skojarzenia i archetypiczną symbolikę oferowaną przez samo dzieło. Muszę jednak zwierzyć się z pewnej nostalgii za owymi bezpretensjonalnie obrazowymi inscenizacjami, przykuwającymi wzrok i karmiącymi wyobraźnię. Może i były czasem naiwne, za to z rzadka tylko niestosowne i, w ostatecznym rozrachunku, przynosiły nam mnóstwo niewinnej przyjemności.

Zachowanie tożsamości symboli w inscenizacji

Na zakończenie rozważań o wizualnym symbolizmie w ramach inscenizacji przytoczę pouczający przykład zaczerpnięty z poezji francuskiego symbolizmu, która stawiała sobie za cel sugerowanie nieograniczonych poruszeń naszych ludzkich nastrojów bez jednoznacznego ich określania.

Po tym, jak Maeterlinck stworzył świat przedstawiony *Peleasa i Melisandy* z lasów, krynic, podziemi i pieczar, i zasiedlił go postaciami, z których żadna nie zdołała osiągnąć w życiu jakiegokolwiek istotnego celu – po tym, jak Debussy zakomponował owe elementy i postacie w partyturze tyleż wiernej poezji, co czarującej swym brzmieniem,

trudno nam przypuszczać, by równie dobrze sprawdziły się jakiegokolwiek inne symbole czy też ich brak.

Las, w którym wszyscy są uwięzieni, pochodzi wprost od Dantego, który, na początku swego *Piekieła*, „W życia wędrowce, na połowie czasu / Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi / W głębi ciemnego [znalazł] się lasu”¹⁴ – od jednego z najwspanialszych momentów w poezji; większość z nas rozpozna zapewne owo koszarne poczucie zagubienia. Nie byłby to wcale ten sam symbol, gdyby Dante znalazł się, powiedzmy, na opuszczonym górskim szczycie, a tym mniej w jednym z naszych dzisiejszych obojętnych wnętrz, być może równie opuszczonych, lecz nie tak sugestywnych. Ów las powraca co rusz w myślach bohaterów, przywołując zasadniczy dylemat – zagubienie i beznadziejność tych, którzy nie znaleźli odwagi na to, by żyć.

Z kolei studnia, z samej swej natury, przywodzi na myśl niezgłębione otchłanie nieświadomości. To prawda, że można czerpać z nich wartości niczym wodę ze studni, jednak równie dobrze wartości mogą zostać pochłonięte jak korona i ślubny pierścień Melisandy, pragnącej wyprzeć ze świadomości bolesną wiedzę o tym, co oznaczają dla niej te przedmioty. Korona zdobi głowę – miejsce, w którym skłonni jesteśmy przeczuwać największą koncentrację świadomości i ego. Pierścień to zamknięty okrąg, który może być wykonany z trwałego złota, nasuwając skojarzenia ze stałością, oddaniem i niezłomną wiernością. Utrata obydwu przedmiotów w jednej operze nie zwiastuje nikomu nic dobrego.

I znów, te upiorne podziemia i ponure pieczary istotnie wzbudzają lęk, utwierdzając nas w przeczuciu nieświadomych sił, narastających aż po końcową tragedię. Zarówno w zamierzeniu Maeterlincka, jak i Debussy’ego, wszystkie te obrazy są tyleż wymowne, co nieokreślone. Wobec tego cóż mam powiedzieć o ostatniej inscenizacji Louisa Sprossera w Edynburgu, w której postaci zostały obrzydliwie spłycone, a kluczowe obrazy – odrzucone aż po osiągnięcie stylistycznej próżni? Cóż w takim przypadku pozostaje z symbolicznego znaczenia? I jakaż ironia, że dyrygent zadał sobie nie mniej trudu próbując zachować muzyczne intencje Debussy’ego, niż reżyser negując poetyckie intencje Maeterlincka? To jedynie reżyserzy zwykli sami się oszukiwać twierdząc, że nie sposób trafić z dawnym arcydziełem do współczesnej publiczności bez jego unowocześnienia, czy też tchnąć nowego życia w stare myśli inaczej, jak tylko ukazując je w nowoczesnym, modnym wydaniu.

W każdym przypadku nie chodzi w tak dużym stopniu o myślenie. Uczucia i intuicja – oto właściwe kanały. Nie życzymy sobie, by reżyser inscenizował coś, o czym uważa, że to właśnie symbole oznaczają. Pragniemy po prostu, by inscenizował symbole.

tłumaczenie: Krzysztof Wyglądacz

¹⁴ Fragment ten podaję w przekładzie Edwarda Porębowicza [przyp. tłum.].