

OPERA: W POSZU- KIWANIU NOWEJ TOŻSA- MOŚCI

Tomasz Biernacki

Klarowna definicja dzieła operowego przysparza problemów przynajmniej od połowy XX wieku. Pierwotny model relacji tekstu i muzyki – ustanowiony w renesansowej Florencji, a odzwierciedlający ówczesne wyobrażenia o formie greckiego dramatu – uległ wyczerpaniu i konwencjonalizacji do tego stopnia, że stracił siłę estetycznego oddziaływania. Kryzys opery miał źródło w jej wewnętrznych sprzecznościach – w konfliktowym napięciu między funkcjonalnymi elementami gatunku, jak obraz, ruch, narracja, forma muzyczna czy semantyka wokalizowanego słowa. Każdy z nich współczesny teatr operowy zdążył już wytrącić ze stanu uśpienia i obdarować samoistną wartością estetyczną.

Dawniej dzieło operowe podporządkowane było na ogół jednemu tylko z jego składowych elementów. Hegel tłumaczył operę jako swoiste „rozszerzenie tekstu” o dodatkowe wymiary – muzyczny i wizualny, traktując dramaturgię libretta jako główną siłę napędową rozwoju akcji dźwiękowej, a scenografię redukując do roli koniecznego, wizualnego dopełnienia. Jednakże zgrabne Mozartowskie arie nie tracą przecież wiele w instrumentalnych transkrypcjach, co ujawnia ich daleko idące podporządkowanie autonomicznie rozumianej formie muzycznej. Dialektyczny balans między wagą słowa i dźwięku zmieniał się zależnie od epoki, a nawet w obrębie twórczości jednego kompozytora. Wystarczy wspomnieć skrajne ogniwa Wagnerskiej tetralogii: *Złoto Renu* skoncentrowane na opowiadaniu słowem i *Zmierzch bogów*, skonstruowany na podobieństwo wielkiego poematu muzycznego, z dodanym niejako tekstem.

O ile jednak dawne spory o operę sprowadzały się do wzajemnej relacji muzyki oraz tekstu, o tyle dziś obserwujemy konsekwencje dokonanego już procesu dezintegracji operowej struktury funkcjonalnej. Każdy ze składowych elementów dzieła

OPERA in SEARCH of a NEW IDENTITY

Tomasz Biernacki

A clear definition of opera has been a challenge at least since the mid-twentieth century. The original model of relations between text and music, established in Florence to mirror the Renaissance vision of ancient Greek drama, became so conventionalised that it expired its aesthetic power. The crisis of the opera was a result of inner contradictions between the functional elements of the genre, such as image, movement, narrative, musical form, and the semantics of the vocalised text. The modern opera theatre has succeeded in reviving each of these elements and awarding them an autonomous aesthetic value.

Formerly, an operatic work was usually subordinated to just one of these constitutive elements. Hegel discussed opera as a specific “extension of the text” with additional dimensions of music and vision, treating the dramaturgy of the libretto as the major engine of plot development, while considering scenography as a necessary visual addition. Yet Mozart’s agile arias lose little when transcribed to instrumental music, which reveals their far-reaching subordination to autonomous musical form. The dialectic balance between word and music changed throughout history and even throughout the output of one composer. Look, for example, at the extreme sections of Wagner’s *Tetralogy: The Rhine Gold* focuses on a textual narrative while *Twilight of the Gods* is constructed as a great musical poem, with text somehow “added.”

While formerly, controversies around opera regarded the reciprocal relation of music and text, today we witness the consequences of the process, now concluded, of disintegration of the functional structure of opera. Each of the constitutive elements of the work, therefore,

cięży więc ku pewnej autonomii, czego symbolicznym przykładem może być struktura Cage'owskich *Europers*, których każdy najmniejszy szczegół (w scenografii, kostiumie, ruchu scenicznym) doprecyzowywany ma być autonomicznie, bez powiązania z innymi, w procesie losowym. Dezintegracja klasycznej spójności zaowocowała eksplozją nowych perspektyw – „opowiadaniem” opery przez obraz, multimedia, pantomimę lub czysty ruch sceniczny (nawet bez wokalistów na scenie!), a także przez sięganie do niefabularnych tekstów, jak pisma filozoficzne czy listy. Wszystkie te środki mogą ponadto pozostawać ze sobą w rozmaitych (nieraz konfliktowych) stosunkach, generując nowe konteksty i przestrzenie interpretacji. Zarazem jednak służą one wciąż temu samemu celowi co przed wiekami – przedstawieniu takiego porządku scenicznego, w którym przejawia się symboliczna, umowna bądź alegoryczna reprezentacja naszego wyobraźniowego świata. Nawet wyabstrahowane ujęcie Cage'a wpisuje się w swoisty geniusz zjawiska – to obraz sfragmentaryzowanej struktury świata, jak go dziś często sami postrzegamy, w całej jego niespójności i niekonsekwencji.

Opera jest w domenie muzycznej zjawiskiem wyjątkowym – jedynym tak głęboko zanurzonym w problematykę „reprezentacji”, a więc cielesnej, namacalnej relacji z rzeczywistością fizyczną. Najbardziej abstrakcyjna ze sztuk musi tu przekroczyć samą siebie i swoje immanentne ograniczenia, próbować nawiązać twórczy kontakt z sytuacją sceniczną lub librettem. Wiadomo, rzecz jasna, w jaki sposób muzyka spleta się z narracją w klasycznym teatrze operowym – wypracowano, tu mówiąc w skrócie, sprawny model powiązań wątków fabuły z kodami motywicznymi oraz dźwiękową retoryką. Jak się wydaje, istnieją pewne konieczne warunki, aby ten dawny model mógł funkcjonować. Chodzi o linearność fabuły,

psychologizm jej ujęcia oraz spójność akcji, która samoogranicza swoje wątki i możliwe interpretacje, co z kolei odpowiada sposobowi postrzegania świata przez minione pokolenia. Jeszcze nawet Luigi Nono, gdy otwierał rozdział swojej twórczości scenicznej, wierzył niejako w interwencyjną, ideologiczną siłę fabuły. Z czasem jednak ów spójny, teleologiczny obraz historii ulega i u niego rozpadowi, a tragedia przedstawiona środkami dramatycznymi na scenie zastąpiona zostaje „tragedią słuchania”, jak w jego *Prometeuszu*.

Sposobów na rozwiązanie owej estetycznej łamiętki – na uporanie się z problematyką reprezentacji w teatrze operowym – jest oczywiście więcej i od ich odnalezienia zależy w dużej mierze sukces współczesnego twórcy. Niektórzy sięgają więc po prerealistyczne, alegoryczne tradycje teatralne, jak *sacra rappresentazione* (Krzysztofa Pendereckiego *Raj utracony* wg Milтона), inni – po współczesne dzieła dramatyczne, wzbogacając je wyjątkowo „umowną” warstwą dźwiękową, przez co udaje im się uniknąć zbędnego operowego patosu (przypadek *Pułapki* Zygmunta Krauzego). Niemal tradycją XX-wieczną stało się też odrzucenie prymatu ciągłości dramatycznej poprzez zaakcentowanie autonomii abstrakcyjnej logiki formy muzycznej (*casus* dzieł Bergowskich, w których znajdujemy przeciwieństwo sceny zbudowane według modelu wariacji, fugi czy formy sonatowej). Można więc skonstruować całą operę z rozmaitych, wysoce odrębnych formalnie i wyrazowo, niewielkich scen, zachowujących wewnętrzną spójność, lecz w wymiarze dramaturgicznym niefunkcjonujących linearnie. Na polskim gruncie tego typu próbę podejmuje chociażby Tomasz Praszczalek w swoim quasi-operowym cyklu pieśni do słów Tadeusza Różewicza *Pięć śpiewów z klatki*.

Odrębny temat stanowią, przeciwstawne wobec powyższej tendencji, próby stworzenia modernistycznego „teatru ubogiego”, wolnego

leans towards autonomy, as symbolised for example by the structure of Cage's *Europers*, where the minutest details of scenography, costumes, and stage movement are autonomously determined, regardless of the others, through random processes. The disintegration of the classical coherence has engendered an explosion of new perspectives: “narrating” opera through image, multimedia, pantomime, or pure stage movement (even without singers!), as well as non-fiction texts such as philosophical writings or personal letters. All these elements, moreover, can establish different (often conflicting) mutual relationships, generating new contexts and interpretative spaces. At the same time, they serve the same purpose as centuries ago: to create a stage order that symbolically, allegorically, or conventionally represents our imaginary world. Even Cage's abstract approach adheres to the operatic genre's genius: it is the image of a fragmented structure of the world in its incoherence and inconsistency, such as we often perceive it today.

Opera is a unique phenomenon in the musical domain: the only one so deeply immersed in issues of “representation,” the corporal, tangible relation with physical reality. In opera, the most abstract of arts needs to transcend itself and its immanent limitations, aiming to establish a creative contact with the stage situation or the libretto. Of course, we know how music intertwines with the narrative in classical opera: throughout history, an efficient model has been developed of linking elements of the plot to motivic codes and sound rhetoric. There exist some conditions necessary for that old system to function: linearity, psychology, and coherence of the plot, which self-limits its threads and possible interpretations, mirroring the

worldview of past generations. Even Luigi Nono started composing stage music firmly believing in the interventionist, ideological role of the plot. With time, that coherent, teleological image of history disintegrated in his art, and tragedy represented by dramaturgical means gave way to the “tragedy of hearing,” as in Nono's *Prometheus*.

There are of course more solutions to this aesthetic riddle of representation in the opera theatre; finding a good one is largely a prerequisite for a modern author's success. Some adopt prerealist, allegorical theatrical traditions such as the *sacra rappresentazione* (Krzysztof Penderecki's *Paradise Lost* after Milton), other embrace modern drama, enriching it with a parathetical sound layer while avoiding the trap of excessive operatic paths (Zygmunt Krauze's *The Trap*). It has almost become a twentieth-century tradition to reject the dominance of dramatic coherence by accepting the autonomy of the abstract logic of musical form (as in the case of Alban Berg's operas, whose scenes are composed in the form of variations, fugue, or sonata form). An entire opera, therefore, can be constructed from short diverse scenes that are highly autonomous in form and expression, retaining inner coherence but without creating a dramaturgical linearity. In the Polish context, this is notably the case of composer Tomasz Praszczalek and his quasioperatic song cycle to texts by Tadeusz Różewicz, *Pięć śpiewów z klatki* (*Five Songs from the Cage*).

A different, contrasting group is modernist “poor theatre,” unadorned, rebuffing the excess of modern technical means (for example, Tadeusz Wielecki's children's opera *The Shoemaker and the False King*, predominantly using light and light reflections), as well as the

od blichtru, ozdób i nadmiaru nowoczesnych środków technicznych (przykładem – *O szewczyku i fałszywym królu*, czyli opera dziecięca Tadeusza Wieleckiego, używająca gry światła i jego odbić). A także koncept „teatru w teatrze” (z wybitnym XX-wiecznym prototypem: Straussowską *Ariadną na Naksos*), w którym umowność fabuły staje się, poprzez przyjętą konwencję, oczywista. W tę tradycję wpisuje się ukończony w zeszłym roku utwór Jagody Szmytki *dla głosów i rąk*, będący w istocie operą o przygotowaniach do opery i o konfliktach z tym związanych.

Istotą każdego udanego projektu operowego pozostaje przede wszystkim przemyślenie na nowo relacji wszystkich elementów składowych, które odziedziczyliśmy po dawnym teatrze, oraz sięgnięcie po te nowe, zaskakujące i świeże. Wykorzystanie potencjału nietypowych środków technicznych jest szczególnie ciekawe nie tylko ze względu na wynikające z tego faktu redefinicje gatunku (*vide*: opery telewizyjne Roberta Ashleya), lecz także dzięki twórczym transformacjom brzmienia oraz przekraczaniu ograniczeń ludzkiego głosu (*The Cave* i *Three Tales* Steve’a Reicha czy *One* Michela van der Aa).

Istotną rolę odgrywa dziś ponadto „granie przestrzeni” poprzez wyprowadzenie dzieła operowego z teatru i skonfrontowanie go z obcym kontekstem otoczenia. Szczególnie zainteresowanie budzą wnętrza postindustrialne, w których opera korespondować może z instalacjami oraz rzeźbami dźwiękowymi. Na polskim gruncie jednym z najbardziej udanych tego typu przedsięwzięć pozostaje *Transcriptum* Wojciecha Blecharza, w którym wiąże kompozytor obcość przestrzeni (na co dzień ukryte teatralne pomieszczenia techniczne i funkcjonalne) z obcością środków wyrazu (eksploatacja „marginalnych” brzmień, zwykle „ukrytych” przez konwencję

wykonawczą) oraz wiwiskcją tego, co nieświadome i skrywane w psychice widmowo nakreślonej postaci bohaterki. Tradycyjna, „bierna” fabuła ustępuje miejsca aktywnej analizie – wchodzimy w rolę swoistego psychoterapeuty, który sam musi zbudować (odtworzyć?) opowieść głównej bohaterki na podstawie szeregu ujęć, scen, sytuacji aktorsko-dźwiękowych, pełniących rolę wieloznacznych „symptomów”.

Takie ujęcie świetnie wpisuje się w bardzo wyrazisty nurt kontestacji fabularności dzieła operowego, skutkującej przzerwaniem konstrukcyjnej kanwy narracyjnej na inne elementy składowe, nie wyłączając ruchu scenicznego czy scenografii, których z natury nie cechuje przecież dosłowność przekazu. Znakomitymi przykładami są klasyczne już dziś produkcje Roberta Wilsona oraz realizacje operowe Petera Greenewaya, w których na pierwszy plan wysuwają się obraz i ruch, teatr Georges’a Aperghisa z jego upodobaniem do języka niewerbalnego, a także spójność wizualno-dźwiękowa prac – reżysera i kompozytora zarazem – Heinerja Goebbelsa. W tym miejscu warto też wspomnieć Lachenmannowską definicję jego własnej opery, którą określił on jako „muzykę z obrazami”, kładąc tym samym nacisk właśnie na wizualny, a nie tekstualny komponent. Ten nurt współczesnej opery – rozumianej jako dzieło plastyczne, ożywiony obraz (a więc kontynuujący tradycję *tableaux vivants*?) – jest dziś jednym z najciekawszych i najbardziej autentycznych w artystycznym wyrazie, pozwalając na odświeżenie formy tak silnie przez stulecia związanej głównie ze słowem.

Oczywiście w naszej skrótowej prezentacji współczesnych strategii operowych nie może zabraknąć tych związanych przede wszystkim z „działaniem na słowie”. Pierwotny związek formy operowej ze słowem wciąż bowiem trwa, choć coraz częściej przejawia się w postaci

„theatre in theatre” concept (with an outstanding twentieth-century prototype: Richard Strauss’s *Ariadne auf Naxos*), in which the plot becomes clearly parenthetical through the use of convention. Jagoda Szmytka adhered to that tradition in her last year’s work *dla głosów i rąk* (*for voices and hands*), which is an opera about preparing an opera, and the conflicts that this triggers.

Any successful opera project today stems from the rethinking of the relations between constitutive elements that we have inherited from traditional theatre, as well as the emergence of new, surprising ingredients. The potential of typical technical means becomes particularly interesting not only because it redefines the genre (as in Robert Ashley’s television operas) but because it creatively transforms timbre and transcends the limits of the human voice (Steve Reich’s *The Cave* and *Three Tales*, as well as Michel van der Aa’s *One*).

Another important factor is “playing with space” by moving the opera work out of the theatre to confront a unfamiliar environment. There is today a notable interest in postindustrial interiors, in which opera can correspond with sound installations and sculptures. In Poland, a brilliant example is Wojciech Blecharz’s *Transcriptum*, where the alien space (technical and functional areas of the theatre that usually remain unseen by the public) is linked to alien means of expression (“marginal” timbres, usually unseen by the performer) and a vivisection of the hidden and marginal in the protagonist’s psyche. A traditional “passive” plot is replaced with active analysis: the audience becomes a psychotherapist that needs to construct (recover?) the protagonist’s narrative from a series of frames, scenes, act-

ing and musical situations, playing the role of ambiguous “symptoms.”

This approach perfectly mirrors the distinctive tendency to question the fictionality of the operatic work, resulting in narratives based on other elements, including stage movement and scenography, which by their very nature are not literal. Leading examples include the classical productions of Robert Wilson; the opera stagings of Peter Greenaway, which emphasise image and movement; the theatre of Georges Aperghis with his preference for nonverbal language; and the visual and musical coherence of director and composer Heiner Goebbels’s works. Helmut Lachenmann defined his operas as “music with images,” de-emphasising the textual component. That trend of modern opera, understood primarily as a fine art, a live image (as if a continuation of the *tableaux vivants* tradition), is today one of the most interesting and authentic approaches to opera, allowing to refresh a genre that for centuries, has been so closely linked with verbal text.

Of course, this summary of modern operatic strategies should also mention different approaches to text. The primary relationship of operatic form with text does continue, although it now manifests itself in polymorph bundles, hyper- and metatexts. The classic simultaneous scenes in Zimmermann’s *Die Soldaten* anticipated the later postmodern practice of presenting several stories at the same time. Another strategy consists of addressing a given topic from several literary perspectives, as evidenced by Brian Ferneyhough’s *Shadowtime*, in which Charles Bernstein’s libretto makes use of a vast panoply of poetic forms, puns, and aphorisms, encoding the thoughts of the main protagonist.

polimorficznych wiązek, hiper- lub metatekstu. Przypomnijmy klasyczne już, symultaniczne sceny w *Die Soldaten* B.A. Zimmermanna, będące zwiastunem późniejszej, postmodernistycznej praktyki przedstawiania kilku historii jednocześnie. Inna strategia polega na podejmowaniu obranego tematu z kilku literackich perspektyw, a jej najlepszy przykład stanowi *Shadowtime* Briana Ferneyhougha – libretto Charlesa Bernsteina pożytkuje cały przekrój form poetyckich, kalamburów i aforyzmów powiązanych z myślami głównego bohatera, a czyni to poprzez swoiste zaszyfrowanie tych ostatnich.

Uderzający jest szeroki zakres, w jakim dokonuje się konsekwentna reinterpretacja gatunku

operowego w naszych czasach. Prawdopodobnie wydaje się rychłe wykształcenie kilku odrębnych tożsamości muzyki scenicznej – nowych jej „gatunków” czy zdefiniowanych filozofii artystycznych – wzajemnie skonfliktowanych i coraz bardziej się od siebie oddalających. Mamy zresztą w dziejach muzyki wiele przykładów na zachodzenie podobnego procesu...

Tomasz Biernacki

The scale on which the opera genre is reinterpreted today is striking. It is likely that several distinctive identities of stage music will emerge: new “genres” or defined artistic philosophies, mutually contradictory and gradually more distant. In the history of music, there are many examples of such processes...

Tomasz Biernacki