

IWONA PUCHALSKA
Uniwersytet Jagielloński

Realizacje operowe – między inscenizacją a adaptacją

W jednej z klasycznych już dziś filmowych historii miłosnych, *Pretty Women* Garry'ego Marshalla z 1990 roku, znajduje się epizod, w którym główny bohater, Edward Lewis (grany przez Richarda Gere'a), zabiera prostytutkę Vivian (graną przez Julię Roberts) do opery w San Francisco na przedstawienie *Traviaty* Giuseppe Verdiego. Vivian, która pierwszy raz w życiu ma kontakt z operą, pyta: „Mówiłeś, że to jest po włosku, więc jak zrozumieć, co śpiewają?” – „Zrozumiesz, wierz mi” – odpowiada Edward – „Muzyka ma wielką moc”¹.

Edward wyraża w tej scenie jedno z najenergiczniej obalanych, a zarazem najuporczywiej utrzymujących się w myśleniu o muzyce przekonań o semantycznej naturze tej sztuki². Nie rozważając zasadności tego przekonania w odniesieniu do muzyki instrumentalnej, trzeba stwierdzić, że w tradycji operowej, jeśli słowa libretta są dla odbiorcy niezrozumiałe a fabuła nieznaną, zasadniczy ciężar komunikacyjny spoczywa nie tylko na muzyce, lecz także na inscenizacji. To właśnie przede wszystkim dzięki inscenizacji Vivian

¹ „So, you said this is in Italian. So how am I gonna know what they're singin'? (...) Believe me, you'll understand. The music's very powerful”; scenariusz J.F. Lawtona cyt. za: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/p/pretty-woman-script-transcript-julia.html [dostęp: 27.02.2013].

² Wśród bardzo licznych prac poświęconych temu zagadnieniu należy wymienić zwłaszcza: C. Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, New York 1991; V.K. Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, New York 1991; M. Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, L'Harmattan, Paris 2009; E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1994; zob. też K. Guczalski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Wyd. Musica Iagiellonica, Kraków 2002.

poznaje historię nieszczęsnej Violetty Valéry, z którą się naturalnie utożsamia (gdyż film *Pretty Woman* ewidentnie nawiązuje do *Traviaty* oraz, pośrednio, do stanowiącej podstawę tej opery *Damy kameliowej* Aleksandra Dumasa). Muzyka uzupełnia oddziaływanie akcji scenicznej, ale jej nie zastępuje, co wyraźnie zostało w filmie zilustrowane montażem wiążącym kluczowe sceny przedstawienia z ujęciami ukazującymi reakcje bohaterki.

Vivian ma jednak szczęście, gdyż ogląda spektakl w Ameryce, cechującej się bardzo konserwatywnym podejściem do opery; gdyby oglądała go w którymś z krajów europejskich, prawdopodobieństwo, że akcja sceniczna pozwoli jej poznać fabułę, byłoby znacznie mniejsze, w Europie bowiem inscenizacje tradycyjne, ilustracyjne są obecnie w zdecydowanej mniejszości.

Podjmując próbę zarysowania – oczywiście dość ogólnego – przyczyn i konsekwencji takiego stanu rzeczy, muszę wyjść od truizmu, a mianowicie od zasygnalizowania ryzyka niezborności, na jakie narażony jest każdy spektakl operowy jako dzieło syntetyczne, uwarunkowane wymaganiami trzech kodów semantycznych: muzycznego, literackiego i teatralnego. Każdy z tych kodów w teatrze muzycznym posiada pewną autonomię, lecz zarazem jest ograniczony współlistnieniem we wspólnym kompleksie semantycznym z pozostałymi, co implikuje konieczność wzajemnej weryfikacji i uzgodnienia wspólnego przekazu. Ponieważ w operze słowo niejako przegląda się w muzyce i w inscenizacji, każdy rozdział zachodzący pomiędzy warstwą semantyki słownej, dźwiękowej i wizualnej jest w strukturze całości natychmiast wyczuwalny; był też wykorzystywany przez kompozytorów i librecistów dość chętnie, choć zarazem ostrożnie, jako wyjątkowo silny środek ekspresji artystycznej.

Swoboda realizacyjna, charakteryzująca współczesny teatr operowy, zdecydowanie zwiększa ów rozdział, choć oczywiście nie każde odstępstwo od projektu inscenizacyjnego zawartego w librecie musi mieć ważne konsekwencje. Trzeba również pamiętać, że opera ze względu na specyficzny – bo wymagający realizacyjnego domknięcia – status ontologiczny, z natury jest swoistym „dziełem otwartym”, a nawet „dziełem w ruchu”³. Co charakterystyczne jednak, aż do drugiej połowy XIX wieku to właśnie inscenizacja była elementem ulegającym w operze najmniejszym zmianom; znacznie częściej modyfikowano tekst i muzykę. Jak podkreśla jeden ze współczesnych operoznawców, Krzysztof Kozłowski (podejmując spostrzeżenia

³ Por. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz i in., Wyd. W.A.B., Warszawa 2008, zwłaszcza s. 82–85.

Silke Leopold), korekty te podejmowane były w interesie dzieła, miały bowiem na celu przedłużenie jego scenicznego żywota⁴. Badacz zauważa, że nawet Mozart, choć niewątpliwie świadom swego geniuszu, „nie sakralizował własnej sztuki i nie uważał jej za twór ontologicznie doskonały, pojmowany jako opus *perfectum et absolutum*. Wręcz przeciwnie, rozumiał precyzyjnie, że wymogi teatru są obowiązujące. Nie wahał się zatem modyfikować tego, co należało poprawić z uwagi na teatralne możliwości zespołu i oczekiwania widzów”⁵; dlatego „daleko aż po wiek XIX nie może być mowy o definitywnym charakterze dzieła, o oryginale albo o „ostatnim ujęciu”⁶. Należy jednak od razu dodać, że tego typu zmiany dokonywane były nie tylko przez autorów, lecz także przez reżyserów, kierowników teatrów i scenografów, którzy nie mieli oporów przed wykreślaniem bądź dopisywaniem poszczególnych scen, przed transkrypcjami arii czy też zmianami słów libretta. Śpiewacy cieszyli się ogromną swobodą, jeśli chodzi o wzbogacanie ornamentacyjne wykonywanych partii⁷. Inszenizację natomiast traktowano jako bezpośrednią pochodną akcji, toteż z reguły pełniła ona wobec niej funkcję ilustracyjną, przy czym, najogólniej rzecz ujmując, można wyróżnić dwie odmiany tej ilustracyjności: „archeologiczną”, w której realizatorzy stawiali sobie za punkt honoru dostosowanie inscenizacji do najnowszego stanu wiedzy o epoce, w której rozgrywa się akcja dzieła oraz „eklektyczną”, wynikającą z tego, że nie projektowano scenografii i kostiumów specjalnie dla konkretnego wystawienia, lecz w różnych spektaklach wykorzystywano wielokrotnie te same rekwizyty i koncepcje sceniczne. Także gra aktorska śpiewaków do połowy XIX wieku była nikła i, by tak rzec, konwencjonalna aż do maniery⁸.

Ten stan rzeczy uległ zmianie, gdy w obrębie formacji romantycznej, głoszącej absolutyzm artystycznego geniuszu, zaczęto bronić nienaruszalności dzieła sztuki i podnosić problem jego integralności. Za głównego kodyfikatora przekonań o kanonicznym statusie partytury operowej uważa się Wagnera, któremu też najkonsekwentniej udało się je zrealizować w praktyce⁹. I nie tylko dlatego, że zdobył w osobie króla Ludwika Bawarskiego sponsora

⁴ K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Wyd. PTPN, Poznań 2006, s. 34 i nast.; por. S. Leopold, *Von Pasteten und Don Giovannis Requiem. Opernbearbeitungen*, w: teje, red., *Musikalische Metamorphosen – Formen und Gedichte der Bearbeitung*, Wyd. Bärenreiter, Kassel 2000.

⁵ K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny...*, s. 35.

⁶ Tamże, s. 34.

⁷ Zob. B. Horowicz, *Teatr operowy*, Wyd. PIW, Warszawa 1963, s. 140–142.

⁸ Tamże, s. 134–147.

⁹ K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny...*, s. 37.

umożliwiającego mu realizację marzenia o sakralizacji sztuki i swobodę w celebracji własnych utworów, lecz także dlatego, że wypracował konstrukcję artystyczną, która dość skutecznie broniła się przed cięciami i modyfikacjami: dramat muzyczny, w którym ciągłość i integralność akcji została solidnie opancerzona strukturami „niekończącej się melodii” i zależności lejtmotywicznych. Inaczej wyglądała sprawa z bardziej tradycyjnymi operami o strukturze „numerów” stanowiących składankę dość łatwą do rozmontowywania; ale i one stopniowo zaczęły korzystać z przeprowadzonej w romantyzmie fetyszycacji autorskiego kształtu dzieła, zwłaszcza dzieła genialnego.

Romantyczny kult geniuszu doprowadził również do drugiej znaczącej zmiany w kulturze muzycznej, w tym także w kulturze operowej, każąc zwrócić baczniejszą uwagę na arcydzieła przeszłości i obalić obowiązującą wcześniej zasadę doraźnej przydatności utworów, tworzonych by cieszyć tu i teraz, aby za sezon lub dwa nieodwracalnie ustąpić miejsca nowym kompozycjom, lepiej odpowiadającym zmieniającym się gustom. W istocie aż do XIX wieku w życiu muzycznym (poza enklawą muzyki religijnej, raz po raz zresztą naruszaną) dominowała muzyka współczesna – współczesna odbiorcom, komponowana na bieżąco, jako pochodna epoki, która się w niej przegląda. Kiedy zaś zaczęto intensywnie wskrzeszać muzykę epok dawniejszych, w tym dzieła operowe, pojawił się problem sposobu ich wystawiania.

I tu dochodzimy do centrum problemu adaptacji inscenizacyjnej – problemu, który już kilka lat temu Marcin Gmys ujął w lapidarną i efektowną formułę: *Partytura operowa jako źródło cierpień*¹⁰.

Gdyby potraktować sprawę restrykcyjnie, skłaniając się w stronę twierdzenia, że zasadniczą postacią ontologiczną dzieła operowego stanowi jego pełna partytura, można by stwierdzić, że każda inscenizacja opery jest jej adaptacją. Taka teza jednak wydaje się zbyt radykalna, a przede wszystkim – uniemożliwiająca uchwycenie odmienności między różnymi stopniami zmian adaptacyjnych. Lepiej więc chyba, wykorzystując starą dobrą (choć niewątpliwie upraszczającą) formułę Ingardena, przyjąć, że adaptacja zaczyna się tam, gdzie kończy się konkretyzacja, a pojawia zmiana; tam, gdzie reżyser przestaje wypełniać „miejsca niedookreślone” w dziele, a zaczyna modyfikować dane z partytury.

Co znamienne, we współczesnych teatrach operowych, w porównaniu do sposobu obchodzenia się z tekstem sztuki w teatrach dramatycznych, szacunek dla integralności partytury (rozumianej jako całościowy zapis struktury

¹⁰ M. Gmys, *Partytura operowa jako źródło cierpień*, „Teatr” 2008, nr 9, s. 70–75.

słowno-muzycznej utworu) jest dość wysoki. Realizatorzy modyfikują przede wszystkim warstwę didaskaliów, natomiast stosunkowo rzadko mamy do czynienia ze zmianami w materiale muzycznym i w tekście śpiewanym. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że reżyserzy, nieposiadający z reguły wystarczających kompetencji muzycznych, muszą, chcąc nie chcąc, dzielić się władzą z dyrygentem i nie mogą bez ograniczeń kompilować, przepisywać i usuwać scen. I nawet jeśli w tej kwestii nie odczuwają oporu samej formy muzycznej, to zazwyczaj muszą się liczyć z oporem dyrygenta i publiczności operowej, dla której teatr muzyczny jest atrakcyjny w zasadniczej mierze właśnie ze względu na muzykę. Wystawienie dzieła operowego można więc uznać za swojego rodzaju „sytuację graniczną” adaptacji reżyserskich¹¹. Nie jest to oczywiście tendencja bezwyjątkowa i da się, jak sądzę, dopuścić możliwość, że „okrojony” i „przekomponowany” przez reżysera spektakl operowy może prezentować mimo wszystko wysoką wartość artystyczną i myślową. Jeśli realizator nie jest w stanie ogarnąć całej złożoności dzieła, które jednak chce (lub musi) wystawić, wydaje się słuszne, by wybrał z niego tylko to, co jest w stanie zrozumieć i przekazać, zamiast pozostawiać w wystawianym dziele miejsca puste i przypadkowe, niesfunkcjonalizowane w naczelnej koncepcji interpretacyjnej¹². W takiej sytuacji jednak należałoby bezwzględnie zaznaczać, że jest to spektakl jedynie „na motywach” dzieła operowego lub, jak to postulował Gmys (określający reżyserów takich spektakli mianem „pretekstualistów”), doprecyzowywać go podtytułem: „sceniczne wariacje na temat”¹³. Można by też ewentualnie – w przypadku, gdy muzyka zdaje się reżyserowi jedynie przeszkadzać – zrezygnować z wystawiania spektaklu muzycznego, a przygotować spektakl teatralny na motywach zaczerpniętych z opery. Ta ostatnia możliwość jednak w praktyce nie jest stosowana, jak sądzę z przyczyn bardzo przyziemnych – po prostu opery dysponują budżetami zdecydowanie przekraczającymi budżety teatrów dramatycznych, a tym samym i korzyści reżyserskie, by tak rzec, są proporcjonalnie

¹¹ Jak zauważał już dawno B. Horowicz: „Rytm muzyki staje się władcą kompozycji, której podlegają wszystkie ożywione i nieożywione elementy widowiska muzycznego. Pośród nich główną rolę odgrywa aktor, nie narzucając bynajmniej swej hegemonii, ale stanowiąc ogniwo pośredniczące między rytmem i linearnością muzyki a rytmem i linearnością przestrzeni scenicznej” (w: tegoż, *Teatr...*, s. 213).

¹² Nie bez powodu jednym ze zwrotów najczęściej używanych w reżyserskich autokomentarzach jest fraza: „moim zdaniem jest to sztuka o...”, która intencjonalnie ma podkreślać indywidualne i osobiste podejście do zagadnienia, *de facto* jednak demaskuje radykalną selektywność interpretacji.

¹³ M. Gmys, *Partytura operowa...*, s. 72.

większe. Co więcej, przy dość szybko zmniejszającej się w ostatnich latach renomie teatrów dramatycznych, stanowiących nieustający poligon eksperymentów artystycznych, nierzadko chybionych, to właśnie opera zdaje się wciąż jeszcze pozostawać bastionem wyrafinowania, sztuką nadal elitarną, nobilitującą. Korzyści są zresztą obopólne – nie ulega bowiem wątpliwości, że powszechny wzrost zainteresowania teatrem operowym w latach 80. XX wieku, idący w parze z tendencjami do jej odnowy, dokonał się właśnie dzięki inicjatywom reżyserów pochodzących z teatrów dramatycznych¹⁴, zadających kłam autorytarnym głosom wieszczącym śmierć tego gatunku¹⁵. Można tu również dodać, że od mniej więcej dwudziestu lat zainteresowanie to wzrasta jeszcze bardziej dzięki udanemu mariażowi teatru muzycznego z kinematografią – ten wątek jednak pozostawiam na marginesie, bo opera w filmie to osobne, bardzo obszerne zagadnienie.

Istotną blokadę dla inwencji reżyserów stanowi jednak element stylu. Kwestia ta daje się zauważyć także w teatrze dramatycznym, gdzie język nieuchronnie zdradza epokę, która wydała dzieło, ale w teatrze muzycznym ta historyczna tożsamość językowa jest znacznie spotęgowana wyrazistością stylu muzycznego. Jak zauważa Silke Leopold: „Muzyka utrwała (...) dokładniej niż język czas, w którym powstała”, zaś Krzysztof Kozłowski, przywołując to zdanie, dodaje: „Opera zastyga niejako w konkretnym czasie historycznym. Nie można jej odnowić ani odmienić, bo też nic nie starzeje się szybciej od konwencji muzycznych”¹⁶. Dlatego też to właśnie styl muzyczny jest przez wielu współczesnych znawców i miłośników opery uważany za probierz zasadności i akceptowalności wszelkich zabiegów inscenizacyjnych i adaptacyjnych. O ile bowiem – mimo wszystko – do rzadkości należą poglądy, że dzieła operowe powinny być wystawiane jedynie w trybie historycznym, rekonstrukcyjnym, z dążeniem do odtworzenia ich kształtu z epoki, o tyle chętnie zakreśla się granice ich „prawomocnego” współczesniania. Takie stanowisko zajmuje między innymi Kozłowski, pisząc: „W inscenizacji chodzi (...) o to, by była ona odpowiednia: na tyle historyczna, na ile to możliwe, i na tyle nowoczesna, na ile to konieczne”¹⁷.

¹⁴ J. Mianowski, *Vademecum operowego kiczymena. Zapiski smaczne i niesmaczne*, „Opcje” 2008, nr 3 (72), s. 25.

¹⁵ Zob. zwłaszcza M. Dolar, S. Žižek, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2008; por. L. Rotbaumówna, *Opera a jej kształt sceniczny. Notatki z warsztatu reżysera*, Wyd. PWM, Kraków 1969, s. 8–10.

¹⁶ K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny...*, s. 39–40.

¹⁷ Tamże, s. 40–41.

Nie ujmując nic tym postulatami, oscylującym wokół zasady „złotego środka”, skądinąd osobiście mi bliskiej, chciałabym zwrócić uwagę na kilka elementów, które komplikują ten konsolacyjny obraz i stanowią przesłankę wielu eksperymentalnych adaptacji operowych, mierzących się – nierzadko z powodzeniem – z dylematami inscenizatorskimi, z którymi zachowawczy nurt teatru muzycznego radzi sobie tylko pozornie.

Jeden z takich podstawowych dylematów związany jest z problemem stylizacyjno-kulturowego rozziwu, wpisanego w samą materię oper wykorzystujących tematykę historyczną. Opowiadają one bowiem, z użyciem języka i stylu muzycznego epoki, w której powstały, historie odległe w czasie i w przestrzeni – w czasie i przestrzeni posiadających własne, nieraz radykalnie odmienne idiomy muzyczne, językowe, kulturowe. Aż do połowy XIX wieku historycyzm był we wszystkich sztukach (literaturze, malarstwie, muzyce) kwestią mocno umowną i nie był poddany rygorowi konsekwentnej, archiwistycznej rekonstrukcji, toteż stosowane niekiedy w operze muzyczne elementy stylizacyjne, mające odsyłać do „oryginalnego” kontekstu czasowego lub kulturowego akcji operowej, miały charakter jedynie ornamentacyjny, podobnie jak dziś ornamentacyjny charakter mają archaizacje językowe w filmach historycznych przeznaczonych dla szerokiej publiczności. Przykładem mogą tu być np. elementy „tureckie” (dobrze komponujące się z ówczesną modą na orientalizm) w *Uprawdzeniu z Seraju* Mozarta czy też kultura Dalekiego Wschodu w *Madame Butterfly* Pucciniego. Takie stylizacje zaczęto zresztą wprowadzać dopiero w wieku XVIII, wiek XVII bowiem bez wahania „operował” fabuły nawiązujące do czasów i miejsc odległych z użyciem swojej własnej stylistyki. Przy takim układzie zdecydowanie łatwiejsze inscenizacyjnie niż tematy historyczne wydają się historie mityczne, teoretycznie naznaczone beczasowością – choć i tak posiadamy pewne ogólne wyobrażenia na temat tego, jak powinni „brzmieć” i wyglądać bogowie antycznej Grecji, a jak bohaterowie *Eddy*.

A więc, na przykład, do jakiej kultury należy historia Mozartowskiego *Don Giovanniego*? Do wiedeńskiego klasycyzmu lat 80. XVIII wieku czy do siedemnastowiecznej Hiszpanii z czasów Tirsa de Moliny, który spisał dzieje „rozpustnika z Sewilli”, czy też może do Molierowskiej Francji? I nie pytam tu o interpretację postaci bohatera, lecz po prostu o scenografię i stroje do tej opery. Czy – przystępując do realizacji z nastawieniem historyzującym – lepiej podjąć próbę rekonstrukcji inscenizacji z czasów kompozytora, koherentnej ze stylem muzycznym dzieła, ale zasadniczo (mimo kilku muśnięć stylizacyjnych) niekoherentnej z kulturą Hiszpanii, gdzie toczy się akcja, czy

też rekonstruować hiszpańskość, która, stylistycznie rzecz ujmując, nijak się ma do muzyki¹⁸?

Jeszcze bardziej symptomatyczny jest przykład *Traviaty*, opery nawiązującej do niedawnych (w stosunku do czasu jej powstania) wydarzeń i wykorzystującej materiał z powieści i dramatu napisanych zaledwie kilka lat wcześniej. W koncepcji Verdiego akcja miała się rozgrywać w czasach mu współczesnych, lecz w wyniku interwencji cenzury, uznającej dzieło za zbyt śmiało obyczajowo, historia została w przedstawieniu premierowym przeniesiona w czas Ludwika XVIII, a więc w zupełnie inny kontekst historyczny, niejako oddalający problematykę i czyniący ją bardziej abstrakcyjną. W tej sytuacji wielu realizatorom wydaje się oczywiste, że wystawiając spektakl zgodny z intencjami kompozytora, należy akcję na powrót umieścić w jego czasach. Czy jednak na pewno? Zamiarem Verdiego nie było przecież tak naprawdę opowiedzenie historii rozgrywającej się w drugiej połowie XIX wieku, lecz opery w s p ó ł c z e s n e j [podkreśl. – I.P.], odzwierciedlającej w ujęciu quasi-realistycznym (na tyle, na ile to możliwe w ramach tego gatunku) złożony problem emocjonalno-obyczajowy. Dlatego też zgodne z zasadniczą wymową dzieła wydaje się raczej wystawianie go za każdym razem w inscenizacji ukazującej kulturę, czas i środowisko odbiorców, dla których spektakl jest przeznaczony. To jednak skutkuje dalszymi modyfikacjami, istotniejszymi niż kwestie stylistycznej zgody między muzyką, słowem i inscenizacją, a mianowicie koniecznością zmiany kontekstu społeczno-obyczajowego w obrębie świata przedstawionego. Wyprowadzenie fabuły z epoki rządzącej się porządkiem patriarchalnym rzutuje mocno na profil bohaterów, i to nie tyle na profil Violetty, która w każdej wersji jest postacią pozytywną, ile na profil innych postaci, zwłaszcza zaś ojca Alfreda, który we współczesnych interpretacjach zmienia się często z Verdiowskiego czulego i reprezentującego silne racje rodzica w sadystycznego bigota.

Jednym z dwóch najczęściej obecnie stosowanych rozwiązań kwestii historyczności dzieła operowego, mających na celu uniknięcie (jak to ujęła Lia Rotbaumówna) „kolizji z estetyką partytury”¹⁹, jest zmierzający do uniwersa-

¹⁸ Klasycznym przykładem pierwszego rozwiązania jest inscenizacja w reżyserii Giorgia Strehlera, z dekoracjami Ezia Frigeria, przygotowana dla La Scali (utrwalona w nagraniu filmowym z 15 grudnia 1987, pod batutą Riccarda Mutiego); do kontekstu hiszpańskiego (i to z czasów Tirsa de Moliny) odsyła natomiast wystawienie w reżyserii Paula Czinnera, w scenografii Clemensa Holzmeistera, z 1954 roku (utrwalone w nagraniu z Festiwalu w Salzburgu, dla którego była przygotowana; pod batutą Wilhelma Furtwänglera).

¹⁹ L. Rotbaumówna, *Opera...*, s. 11.

lizacji eklektyzm, polegający na tym, że na „neutralnym” tle łączy się elementy historyczne odsyłające zarówno do kontekstu powstania dzieła, jak i do świata w nim przedstawionego, tworząc praktyczny odpowiednik słynnej formuły Alfreda Jarry’ego: „W Polsce, czyli nigdzie”²⁰. Tego typu realizacjom przyświeca założenie, że widowisko teatralne jest, jak to ujął Bronisław Horowicz, „autonomicznym dziełem sztuki”, a nie tylko „ilustracją do tekstu”²¹. Drugim rozwiązaniem jest przeniesienie akcji w jeszcze inny kontekst czasowo-kulturowy, odmienny od tamtych dwóch „oryginalnych” – często kontekst współczesny odbiorcy.

Jednym z pionierów takiego przeniesienia, jeśli chodzi o twórczość operową (bo w teatrze dramatycznym dokonywano ich już znacznie wcześniej), był Peter Sellars ze swoimi słynnymi, powstałymi pod koniec lat 80. (wyd. 1990) adaptacjami „trylogii” operowej Mozarta i Lorenza da Ponte (*Wesele Figara, Don Giovanni, Così fan tutte*), które początkowo przez wzburzonych krytyków nazywane były „aktami artystycznego wandalizmu”, ale w porównaniu z niektórymi dzisiejszymi harcami inscenizacyjnymi, uderzają celowością i konsekwencją koncepcji artystycznej²².

²⁰ Ów eklektyzm, przeciwstawiając się archeologicznej i naturalistycznej manierze rodem z XIX wieku, jest wyrazem swoistej lojalności wobec historycznych uwarunkowań dzieła i często owocuje bardzo udanymi realizacjami. Jednak eklektyzm, realizujący specyficznie zmotowaną zasadę wielokrotnego kodowania, niekoniecznie musi skutecznie podkreślać uniwersalizm czy też współczesną nośność utworu. Uniwersalność poszczególnych realizacji operowych – jeśli przyjmiemy, że takie zjawisko w ogóle istnieje – nie jest bowiem ich cechą immanentną, lecz realizuje się w procesie komunikacji między dziełem a odbiorcą. To odbiorca zauważa (lub nie) uniwersalizm problematyki utworu, to odbiorca jest w stanie (lub nie) dostrzec w dziele na przykład siedemnastowiecznym odbicie własnych dylematów i doświadczeń. Uniwersalność jest więc intencjonalna – i niekiedy, wbrew intencjom reżyserskim, spektakl uwspółcześniony zamiast ją wzmacniać, osłabia ją. Nie wystarczy ubrać na przykład Don Giovanniego w garnitur, aby widz się z nim utożsamiał. Przeciwnie – często ubranie go w garnitur, jeśli nie jest stowarzyszone z całościową, zwartą, wyrazistą wykładnią uwspółcześniającą, jedynie uwidacznia przepaść dzielącą człowieka XVII lub XVIII wieku od widza wieku XXI, potęgując efekt obcości nie w rozumieniu Brechtowskiego teatru epickiego, jako efekt pożądaný, ale w rozumieniu bardzo przyziemnym – jako efekt niepowodzenia przedsięwzięcia artystycznego.

²¹ B. Horowicz, *Teatr...*, s. 188. Horowicz głosił przy tym zdecydowany prymat muzyki nad realistycznymi, w tym historycznymi uwarunkowaniami operowej fabuły, a za główny problem stojący przed reżyserem uznawał to, „w jaki sposób abstrakcyjność muzyki przetłumaczyć na konkretne sceny, jakimi drogami dążyć do uwidocznienia muzyki i stworzenia dźwięczącej przestrzeni, instrumentacji optycznej”, formułując ideał realizacji „synestezyjnej” (Tamże, s. 195).

²² Por. J. Mianowski, *Da Ponte – Mozart – Sellars. Opera w kulturze masowej?*, w: L. Bielawski, J.K. Dadak-Kozicka, A. Leszczyńska, red., *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, Wyd. IS PAN, Warszawa 2001, s. 112–117.

Przede wszystkim Sellars nie zlekceważył rozziewu, jaki wytworzył się między stylem dzieła a kontekstem, w jakim umieścił bohaterów oper (w przypadku *Don Giovanni* jest to nowojorski Harlem lat 80.), lecz dokonał specyficznej konceptualizacji tego rozziewu. Tłumaczenie libretta, którym opatrzone został spektakl, nie jest archaizowane, lecz pisane językiem współczesnym; ponadto Sellars w niektórych przypadkach upraszcza, pomija bądź modyfikuje sformułowania zbyt odległe od świata inscenizowanego. I tak na przykład w scenie uczty z finału II aktu, podczas której Don Giovanni słucha „do kotleta” muzyków grających fragmenty oper popularnych w czasach Mozarta (w tym m.in. jego własnego *Wesela Figara*), w tłumaczeniu Sellarsa tytuły wykonywanych kompozycji zostały zastąpione komentarzem w rodzaju: „to stary kawalek”. Utwory te nie są zresztą w jego wersji grane przez najętych muzyków, lecz odtwarzane z przenośnego magnetofonu. Oczywiście trudno tu mówić o likwidacji problemu, mamy raczej jego sprytne omińnięcie, toteż ten akurat pomysł Sellarsa nie znalazł wielu naśladowców. Obecnie reżyserzy najczęściej likwidują problem adekwatności stylistycznej muzyki i obrazu dzięki eklektycznej, kolażowej estetyce, zaś słowo partii wokalnych traktowane jest przez nich nie dosłownie, lecz niejako umownie, jako swoisty „wariant” historii, którą opowiadają równoległe za pomocą środków inscenizacyjnych. I tu dochodzimy do najbardziej charakterystycznej cechy wielu współczesnych adaptacji operowych – do ich swoiście simultanicznego charakteru.

Ujmując rzecz najogólniej, można stwierdzić, że w tradycyjnym ujęciu między poszczególnymi warstwami dzieła operowego mogą zachodzić zasadniczo trzy rodzaje relacji zaprojektowanych przez librecistę i kompozytora: tautologiczna, komplementarna i ironiczna. Współczesne realizacje sceniczne nierzadko nakładają na ten zaprojektowany w partyturze porządek wzajemnych odniesień słowno-dźwiękowo-wizualnych dodatkową kliszę indywidualnej koncepcji narracyjnej, wprowadzając kolejny poziom relacji oscylujących między komplementarnością i ironią poprzez przedstawienie – środkami wyłącznie inscenizacyjnymi – nowej opowieści [podkreśl. – I.P.], stanowiącej swoisty wariant oryginalnej narracji operowej. Współcześni adaptatorzy teatralni nie starają się więc „maskować” ani ukrywać charakteru pierwotnej wersji dzieła wyrażającej się w muzyce i w dialogach; po prostu rozwijają na scenie historię paralelną, połączoną z oryginałem jedynie w niektórych momentach akcji na takiej samej zasadzie, jak podczas walki morskiej dwa statki zostają połączone techniką abordażu. Metaforyka militarna nie jest tu od rzeczy, bowiem takie realizacje sceniczne

przypominają swoisty agon między wersją autorską i reżyserską – agon zresztą bardzo często pasjonujący, inspirujący i przejmujący. Można też próbować opisać tego typu adaptacje sceniczne w nieco bardziej harmonijnym ujęciu za pomocą metafory kontrapunktu, przy czym muzyka i śpiewane słowa pełniłyby w tym układzie funkcje *basso continuo*. Można wreszcie mówić w przypadku takich spektakli o właściwej im strukturze palimpsestowej, w której warstwa chronologicznie najpóźniejsza – inscenizacja, stanowiąca ostatnie, domykające ogniwo w procesie wcielania dramatu muzycznego, jest z punktu widzenia odbiorcy pierwszą.

Najbardziej złożone semantycznie i interesujące z interpretacyjnego punktu widzenia są te adaptacje, które powstają w wyniku nałożenia na partyturę operową matrycy pochodzącej z innego dzieła. Przykładem takiej realizacji jest *Don Giovanni* przygotowany przez Michała Znanięckiego dla Opery Krakowskiej w 2009 roku. Scenografia, stroje postaci i układ relacji między bohaterami nawiązuje do filmu *Osiem i pół* Felliniego. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z podwójną adaptacją – opery przez film, ale i filmu przez operę; elementem spajającym obie wizje jest postać głównego bohatera, przeżywającego „kryzys wieku średniego” i uciekającego przed nim do uzdrowiska, gdzie odnajdują go Donna Anna i Donna Elvira – odpowiedniki żony i kochanki bohatera *Osiem i pół*. Jest to więc adaptacja „z kluczem” – adaptacja, którą Jacek Marczyński określił jako „spektakl dla inteligentnych widzów”, dodając, że jeśli cytaty z filmu okażą się dla odbiorców nieczytelne, koncepcja reżysera traci sens²³. Nie jest to jednak do końca prawda. Po pierwsze reżyser dał potencjalnym widzom wyraźnie do zrozumienia już za pomocą plakatu, przedstawiającego Marcella Mastroianniego w charakterystycznym Felliniowskim wcieleniu, że powinni przyjść do opery „przygotowani” i wskazał kontekst, jaki powinni znać²⁴. A jeśli nawet odbiorcy nie odrobili tego „zadania domowego” i oglądali spektakl, nie znając Felliniego, zobaczyli po prostu kolejny wariant historii uwodziciela, tym razem rozgrywający się w uzdrowisku i mimo że nie wychwycili intertekstualnych relacji między filmem i spektaklem, otrzymali zwartą – choć oczywiście nie każdego przekonującą – wykładnię dzieła operowego, która w wystarczającym stopniu tłumaczy się sama, bez znajomości *Osiem i pół*. Znanięcki zastosował więc tu typową zasadę podwójnego – czy też w tym wypadku raczej przynajmniej potrójnego – kodowania, konstruując spektakl autonomiczny i zrozumiały

²³ J. Marczyński, *Fellini pomaga Mozartowi*, „Rzeczpospolita” z dn. 25.02.2009, s. A17.

²⁴ Reprodukacja plakatu dostępna na stronie: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/opera-zainspirowana-federico-fellinim.html> [dostęp: 27.02.2013].

na poziomie bezpośredniego oddziaływania, ale posiadający także „drugi plan”, dostarczający silniejszych bodźców interpretacyjnych, oparty na intertekstualnym nawiązaniu do filmu.

Tym, co zdaje się w tego typu adaptacjach narażać widza na ryzyko niezrozumienia, nie jest więc niezdolność do deszyfracji intertekstualnych sensów naddanych, lecz ukrycie partyturowej, „wyjściowej” wersji dzieła w najniższej warstwie operowego palimpsestu. I tu powracamy do kwestii zasygnalizowanej na samym początku na przykładzie *Pretty Women*. Bowiem te realizacje operowe, które w sposób najbardziej ostentacyjny są adaptacjami, a nie inscenizacjami, mogą nieuprzedzonego, nieznającego danego dzieła odbiorcę wprowadzać w błąd. Na przykład ten, kto poznawałby *Don Giovanniego* z wersji Sellarsa, mógłby odnieść wrażenie, że Leporello jest bratem tytułowego bohatera, a nie jego sługą – i to bratem-bliźniakiem, postaci te bowiem są grane przez braci (Herberta Perry’ego i Eugene’a Perry’ego), których podobieństwo ma symbolicznie wyeksponować dwoistość natury głównego bohatera. Co więcej, ów nieuprzedzony widz byłby pewien, że Leporello jest zakochany w Donnie Elvirze – co również wpisuje się w sobowtórową logikę interpretacji Sellarsa. Zerlina natomiast pozostałaby w jego pamięci nie jako sprytna, wyrachowana, uwodzicielska wieśniaczka, lecz jako bezbronna, słaba dziewczyna, wydana z jednej strony na pastwę despotycznego męża, z drugiej zaś – cynicznego szefa slumsowego gangu – i tak dalej, i tak dalej.

Tak by mogło być – ale z reguły nie jest, gdyż nawet nieuprzedzony widz nie jest w teatrze operowym pozostawiony sam na sam ze spektaklem – i nigdy nie był. Praktyka teatralna wypracowała bowiem bardzo użyteczną formę, jaką jest synopsis – streszczenie akcji, stanowiące podstawę programów operowych oraz opisu nagrań spektakli wydanych na DVD. Mniej więcej do końca lat osiemdziesiątych XX wieku celem synopsisy było przede wszystkim zaznajomienie odbiorców nierozumiejących słów śpiewanych na scenie z zarysem akcji; od lat dziewięćdziesiątych natomiast, kiedy upowszechniła się praktyka podawania tłumaczenia libretta w trakcie spektaklu, synopsisa stała się narzędziem translacyjnej parafrazy innego rodzaju – konfrontacji „oryginału” z jego inscenizacyjną adaptacją. Współczesna publiczność operowa potrafi zazwyczaj bez trudu oddzielić to, co w spektaklu należy do sfery adaptacji, od tego, co mieści się w sferze wykonawstwa i zaakceptować jedno, lecz odrzucić drugie. Jednym z dowodów na to była reakcja na *Króla Rogera* wystawionego przez Krzysztofa Warlikowskiego w Paryżu (Opéra Bastille) w 2009 roku, kiedy to wyko-

nawcy (śpiewacy, orkiestra, dyrygent i balet) zostali nagrodzeni brawami, reżyser zaś – „wybuczany”.

Nie ma więc co ukrywać, że w sytuacji, kiedy – jak to się dziś dzieje – przeciętny miłośnik opery obcuje częściej z dziełami przeszłości niż z nowościami operowymi, na równi z różnymi propozycjami interpretacji muzycznych dzieł ciekawia go propozycje inscenizacyjne. Nie znaczy to, że nie mają racji bytu przedstawienia tradycyjne, podporządkowane didaskaliom i w ich obrębie bez trudu znajdujące pole do nowych, oryginalnych interpretacji; ale, obejrawszy po raz kolejny *Don Giovanniego* w ujęciu historycznym, nacieszywszy się wielorakimi odmianami jego interpretacji wokalnych, instrumentalnych i aktorskich, współczesny odbiorca może tęsknić za „scenicznymi wariacjami” na jego temat. Utwory operowe bowiem, jak każde utwory należące do wielkiego repertuaru przeszłości, posiadają we współczesnej kulturze status mitu, który, jak wiadomo, żyje dzięki transformacjom i, aby żyć, musi realizować się w coraz nowszych wariantach, z których każdy wnosi nową jakość, nie niszcząc tożsamości mitycznej historii. Z dziełem artystycznym sprawa jest zresztą o tyle prostsza, niż z mitem rozumianym religioznawczo, że posiadamy jego „wersję zero” – wersję partytury – i to bezpośrednio do niej powracają zazwyczaj autorzy kolejnych adaptacji.

Bibliografia

- Abbate C., *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, New York 1991.
- Agawu V.K., *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, New York 1991.
- Dolar M., Žižek S., *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2008.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz i in., Wyd. W.A.B., Warszawa 2008.
- Gmys M., *Partytura operowa jako źródło cierpień*, „Teatr” 2008, nr 9, s. 70–75.
- Grabócz M., *Musique, narrativité, signification*, L’Harmattan, Paris 2009.
- Guczalski K., *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Wyd. Musica Iagiellonica, Kraków 2002.
- Horowicz B., *Teatr operowy*, Wyd. PIW, Warszawa 1963.
- Kozłowski K., *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Wyd. PTPN, Poznań 2006.
- Leopold S., *Von Pasteten und Don Giovannis Requiem. Opernbearbeitungen*, w: tejtze, red., *Musikalische Metamorphosen. Formen und Gedichte der Bearbeitung*, Wyd. Bärenreiter, Kassel 2000.
- Mianowski J., *Da Ponte – Mozart – Sellars. Opera w kulturze masowej?*, w: Bielawski L., Dadak-Kozicka J.K., Leszczyńska A., red., *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, Wyd. IS PAN, Warszawa 2001.

- Mianowski J., *Vademecum operowego kiczymena. Zapiski smaczne i niesmaczne*, „Opcje” 2008, nr 3 (72), s. 23–27.
- Rotbaumówna L., *Opera a jej kształt sceniczny. Notatki z warsztatu reżysera*, Wyd. PWM, Kraków 1969.
- Tarasti E., *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

The opera's performances: between production and adaptation

The subject of the paper are strategies of adaptation in contemporary musical theatre. The analysis of the stage realizations of the selected operas is meant to show the different director's adjustments, fulfilling rather the notion of "adaptation" than "stage production". The opera is showed as a special "border case" of adaptation, in which (unlike the dramatic theatre) the freedom of director is reduced by the sharp structure of musical score.

Keywords: opera, stage production, theatre