

KOMPOZYTOR, I TEN DRUGI¹

Wasza Magnificencjo, Wysoki Senacie,
Szanowne Panie, Szanowni Panowie!

Chciałbym przede wszystkim wyrazić głęboką wdzięczność Akademii za ten niespodziewany i onieśmielający zaszczyt i złożyć hołd Alma Mater tyłu niezwykłych absolwentów, od Piotra Beczały po Krystiana Zimmermana, czyli, co tu dużo mówić, dwóch spośród największych muzyków dzisiejszego świata.

Jeżeli zaskoczył Państwa tytuł, jaki wybrałem, pozwolę sobie uzupełnić kontekst. Pełny cytat brzmi:

Po to wiążą słowo z dźwiękiem
Kompozytor i ten drugi,
Żebyś nie był bez piosenki,
Żebyś nigdy jej nie zgubił.

W tych kilku wesołych wersach Jeremiego Przybory zawiera się jedna z najpiękniejszych tajemnic ludzkiej twórczości. Proszę sobie wyobrazić chwilę, gdy na biurku kompozytora pojawia się tekst. Kompozytor spostrzega w nim pewne słowo, i może nawet nie siada do klawiatury, bo już wie. Albo siada i znajduje. Albo kładzie się spać i odpowiedź mu się przyśni. W każdym razie już wkrótce do czterech sylab tego słowa przykleją się cztery nuty, które zostaną tam na zawsze. Ktokolwiek usłyszy słowo, usłyszy i te nuty. Ktokolwiek usłyszy nuty, przypomni sobie słowo. Nie ma co pytać „jak” się to stało, bo na to w ogóle nie ma odpowiedzi. Nikt się nigdy nie dowie, dlaczego Leonardo da Vinci machnął pędzlem akurat w tym miejscu, akurat w ten sposób, i dlaczego to było właśnie to miejsce, i sposób lepszy, niż wszystkie inne sposoby, a w rezultacie to machnięcie uśmiecha się do nas tajemniczo od 500 lat. Tutaj pytanie brzmi inaczej: **CO** się właściwie stało w chwili, gdy nuty *Do-Re-Do-La* zrosły się raz na zawsze ze słowem „toreador” – i oderwać ich od siebie nie sposób. Czarzy – czy co? A może spotkały się wreszcie Animus i Anima, dwie połówki z *Uczty* Platona, od wieków sobie przeznaczone, i rzuciły się sobie w ramiona?

¹ Wykład inauguracyjny wygłoszony 9 października 2024 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach z okazji inauguracji roku akademickiego 2024/2025.

Bo przecież mowa jest już muzyką – i nawzajem. Do obu stosujemy te same fachowe terminy i metafory: rytm, puls, melodia, fraza, pytanie i odpowiedź, okresy i oddechy. Gdzie tu najmniejsza szczelina, w którą dałoby się wbić siekierę? Nie ma co: czy to będą Kuplety Toreadora, czy *Addio pomidory* – tego majonezu nikt na powrót nie rozłoży na żółtko i oliwę.

Podejrzewam zresztą, że kiedy pierwszy E.T. usłyszy Wielką Improvizację w wykonaniu Gustawa Holoubka i arię *Casta diva* w wykonaniu Marii Callas – na pierwszy rzut ucha (jeżeli będzie miał ucho) nie zauważy między tymi dwoma zjawiskami żadnych różnic jakościowych, wyłącznie ilościowe – w skali głosu, intensywności dźwięku, bogactwie niuansów, i znajdzie dla nich jedną nazwę. My już nigdy nie odnajdziemy takiego stanu „naiwności”, gdyż od najwcześniejszych lat nauczyliśmy się odróżniać kiedy Mama mówi (nawet, kiedy mówi wierszyk), a kiedy śpiewa. Choć przecież dla odbioru wierszyka i piosenki używamy tego samego narzędzia, bo mają one to samo, naturalne środowisko, czyli, jak to się mądrze nazywa, przestrzeń psychoakustyczną. W niej i wierszyk i piosenka rodzą się, żyją i umierają – gdyż są poddane najokrutniejszej ze wszystkich potęg, potędze czasu. Każdy dźwięk gaśnie i już nigdy nie powróci. Nie można wejść dwa razy do tej samej półnuty. Ani wzrok, ani dotyk, ani zapach nie przypominają nam aż tak boleśnie o naszej własnej skończoności i dlatego czym prędzej przysporzyliśmy wszystkim dźwiękom papier, nuty i litery, by im zapewnić wieczyste trwanie.

Tymczasem oba te komunikaty, słowo i muzyka, szybko podzieliły się rolami: w słowach sens, w muzyce uczucie. Słowo jednak włada samym sobą tylko na papierze, gdyż wypowiedzieć je na głos można na przeróżne sposoby, a ton, jakiego przy tym użyjemy, potrafi bardzo radykalnie ów sens odmienić. Wygląda na to, że muzyka i tutaj wtrąca się w nie swoje sprawy. Bo muzyka to potężny samiec alfa. Błyskawicznie wyczuła swoją przewagę i zagospodarowała sobie całe terytorium uczuć, do tego stopnia, że jej pradawny sojusz ze słowem zachwiał się w posadach.

Aby to streścić naiwnie, na modłę *Jak to ze Inem było*, powiem, że grzech pierworodny popełnił zuchwalec, który uznał, że ciekawie byłoby przyłożyć do jednej sylaby – nie jedną, ale dwie nuty. A jak dwie, to czemu nie cztery. No i doigraliśmy się znanych z podręczników, tasiemcowych melizmatów na literze A, gdzie mało kogo już obchodziło, czy to A jest z Amen, czy z Alleluja. Inny taki zuchwalec pomyślał sobie, że po co marnować dwóch śpiewaków na jedno unisono, kiedy można im przecież dać dwie różne rzeczy do śpiewania naraz i zobaczymy co z tego wyniknie.

Wynikł, jak wiemy, motet Thomasa Tallisa *Spem in alium* na czterdzieści niezależnych głosów, powstały w latach siedemdziesiątych szesnastego wieku, gdzie Słowo Boże utonęło w zachwyconej sobą polifonii. Było to jawne pogwałcenie wszystkich zasad, których Ojcowie Kościoła bronili już na Synodzie z Toledo w VII wieku, aż po słynną, dwudziestą drugą sesję Soboru Trydenckiego, gdzie, jak pisze historyk papieżstwa Leopold Ranke, stwierdzono, iż „muzyka stulecia zagubiła się w niesłychanie skomplikowanej sztuczności. Do sensu słów nikt już nie przywiązywał

wagi, głos ludzki traktowany był jedynie jako instrument”². Proszę ła-
skawie zapamiętać ten cytat, bo niedługo znów nam się przyda. Już św.
Augustyn i Kalwin domagali się, by emocje, którymi muzyka włada tak
skutecznie, nie „zagłuszały” Bożego przesłania. Teraz Kościół zażądał sta-
nowczo, by słowa do utworów religijnych były zrozumiałe i by ekspresja
muzyczna była z nimi w zgodzie.

Kościół nie osiągnął tych zbożnych celów nawet w muzyce religijnej,
bo muzyka jest żywiołem nieokrzesany, jak jednak wiemy, udało mu
się – cokolwiek niechcący – złączyć na nowo dwie platońskie połówki,
słowo i muzykę, pod postacią monodii. Jest to oczywiście kolejne „nic no-
wego”. Baltazar Castiglione w swoim *Dworzaninie* napisanym kilkadzie-
siąt lat wcześniej, też pewnie onieśmielony polifonią, wysuwa argumenty
świeckie, by nie powiedzieć – zdrożne: „Cała słodycz tkwi w prostocie:
z większą uwagą się słucha i większą rozkosz czerpie ze śpiewania, gdy
ucho skupić się może tylko na jednym głosie, a już najcudniejsze jest śpie-
wanie z lutnią, która przydaje słowu niezwyklego uroku i siły”³. Animus
i Anima.

Wiemy wszyscy, co wtedy nastąpiło, to znaczy: co przyszło do gło-
wy, w ostatnim ćwierćwieczu szesnastego wieku, kilku artystom i my-
ślicielom zbierającym się we Florencji u hrabiego Giovanniego Bardiego
i sławnych odtąd pod nazwą Camerata Florencka. Wychodząc z tych sa-
mych, cytowanych wcześniej obserwacji, uznali, że muzyka jest żywio-
łem, który wyrwał się spod kontroli. Jej zmysłowe wybryki pachną wy-
stępkiem, należy zatem wziąć ją w cugle i zaprząć do służby wyższym
celom. Kościół miał tu na myśli Ołtarz – a Florentyńczycy scenę odmien-
nego, choć przecież pokrewnego gatunku, to jest Teatr. Wzór znaleźli
w owej wyśniewanej, czystej i bezgrzesznej przeszłości, której oczywiście
nigdy nie było. W jej roli wystąpił tym razem – teatr grecki. Zauważmy na
marginesie, że myśli te pojawiają się tu po raz pierwszy, ale bynajmniej
nie ostatni. Kiedy w połowie osiemnastego wieku Gluck z Calzabigim po-
stanowią zreformować operę, a w połowie dziewiętnastego wieku Wa-
gner wymarzy sobie jedyny w swoim rodzaju, własny teatr, wyjdą oni
z podobnych założeń i podobne – choć zgoła z różnych pobudek – wy-
biorą sobie wzory. By wskrzesić teatr grecki, Florentyńczycy oparli się
na ówczesnej wiedzy o jego naturze, to jest na przekonaniu, że nie był to
gatunek „mówiony”, ale w znacznej mierze „śpiewany”, i osiodłali mu-
zykę, wymyślając „recytatyw”, to jest taki właśnie zaprzęg, gdzie słowo
jest jeźdźcem, a muzyka – wierzchowcem. Wynalazcy mieli szczęście,
skoro ich wynalazek wpadł w ręce Monteverdiego, ale i pecha, ponieważ

2 Leopold von Ranke, *Dzieje papieżstwa w XVI–XIX wieku*, t. 1, tłum. Jan Zaráński, Zbi-
gniew Żabicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 406.

3 Skrót z oryginału: „[...] tutta la dolcezza consiste quasi in un solo e con molto maggior
attenzione si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in
più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non
accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratis-
simo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle
parole, che è gran maraviglia”.

Monteverdi ujrzał w nim wcale nie skończoną doskonałość i punkt docelowy, ale, jakby powiedział Kubuś Puchatek, praktyczną baryłeczkę do przechowywania różnych różności, no i wypełnił ją miodem, o jakim Florentyńczykom nawet się nie śniło. Zgarnął tam całą muzykę swoich czasów, w której był mistrzem. Wykorzystał mistrzostwo wokalne i instrumentalne na tej muzyce wykształcone. Pokazał, że ze wszystkiego tego można zrobić teatr – i to jaki! – dowodząc przy tym, że recytatyw nie musi wcale być suchy i nudny, ale może stać się „czymś więcej”, słowem i muzyką zarazem, słowem uszlachetnionym, uskrzydlonym, strojnym w promienne szaty, które nie ukrywają, ale, przeciwnie, jak dobrze skrojony kostium uwydatniają jego ponętne kształty.

Była to chwila szczególna w dziejach europejskiej sztuki. Gdy w roku 1607 dwór mantuański słuchał po raz pierwszy *Orfeusza* Monteverdiego, nie podejrzewając nawet, co się dzieje, londyńska publiczność oglądała dwa nowe arcydzieła Szekspira, *Makbeta* oraz *Antoniusza i Kleopatę*. Rodziła się francuska tragedia klasyczna, Corneille i Racine, a zaraz potem – francuska tragedia muzyczna, która nosi nazwisko włoskiego imigranta, Jean-Baptiste’a Lully’ego. Wiąże się z nim sławna anegdota – niekoniecznie prawdomówna, ale bardzo nam tutaj przydatna. Kronikarz francuskiego życia muzycznego tamtych czasów, Le Cerf de La Viéville, opowiada, że Lully biegał do Komedii Francuskiej słuchać wielkiej aktorki, panny Champmeslé i notował jej intonacje i akcenty, by je następnie przekładać na muzykę w swoich recytatywach. Czy to bajka, czy nie bajka – jedno jest pewne, że Lully od najwcześniejszej młodości spędzał życie na scenie, albo za kulisami, najpierw jako partner Moliera, później jako wieloletni tyran paryskiej sceny muzycznej. Nie musiał biegać specjalnie na spektakle panny Champmeslé; nosił w sobie od lat zapisane w pamięci głosy i intonacje wszystkich aktorów, i wiedział rzecz najważniejszą, o której tak często zapominamy: każdy z nich jest swoim własnym kompozytorem.

Kiedy czterdzieści parę lat temu uczestniczyłem w warszawskim Teatrze na Woli w pracy nad polską premierą *Amadeusza* Petera Shaffera, w reżyserii Romana Polańskiego, mogłem obserwować jak grający Salieriego Tadeusz Łomnicki tworzył powoli swoją partyturę, szukając właściwych nut, frazowania, dynamiki i barwy. Gdy osiągnął to, czego szukał, śpiewał już za każdym razem to samo, choćby tylko dlatego, że jego partnerzy także nauczyli się tego na pamięć i swoje role skomponowali tak, by współbrzmiały idealnie z nim i ze wszystkimi. Z przedstawienia na przedstawienie cała ta partytura nie zmieniała się ani trochę bardziej, niż zmienia się z wieczoru na wieczór ten sam Mazurek grany przez tego samego Artura Rubinsteina. Nieomylny słuch i geniusz Lully’ego stawia go w długim szeregu mistrzów słowa śpiewanego, zdolnych wysłyszeć w mowie – ukrytą w niej muzykę i na muzykę ją przełożyć, na to „coś więcej”, o którym wcześniej wspomniałem.

Trzeba dodać dla ścisłości, że muzyka bynajmniej nie złożyła broni. Cztery wieki opery to nieustanna wojna między sylabą i nutą, przeniesiona

z gregoriańskiej celi na teatralną scenę. Proporcja nut na sylabę ewoluuje przez dwa stulecia z jednej skrajności w drugą: od Haendla do Glucka, od Rossiniego do Wagnera, od wczesnego do późnego Verdiego. Ciekawy jest tu przypadek *Alziry* Verdiego, jego siódmej i najkrótszej opery. Sekret w tym, że była to jego pierwsza współpraca z Salvatorem Cammarano, autorem m.in. *Łucji z Lammermoor* i kilku innych oper Donizettiego, który po prostu... zużywał znacznie mniej sylab. Verdi potrzebował ich znacznie więcej. W połowie XIX wieku, w Rosji, błysnęła nawet kolejna próba powrotu do „pierwotnych cnót”: styl ściśle sylabiczny, posłuszny tekstowi, muzyczny ascetyzm, zarzucenie wszelkich form muzycznych jako grzesznego odstępstwa od prawdy i natury. Musorgski próbował tego radykalizmu w *Ożenku*, ale opery nie dokończył – był zbyt genialnym kompozytorem, by dać się skrępować estetycznym dogmatom. Rok nie minął, gdy już siedział nad *Borysem Godunowem*, gdzie dorównał największym w rzeźbieniu „melodyjnej deklamacji” czyli „mowy śpiewanej”.

Muzyka tymczasem, widząc, jak gęstnieje liczebna przewaga sylab na scenie, poczęła grupować siły w kanale. Już Mozarta oskarżano, że „zepchnął pomnik do kanału, a cokolwiek postawił na scenie”⁴, a Rossiniego – co szczególnie zabawne – nazywano „Il Tedesco”, czyli „Niemiec”, bo, uległy niemieckim wpływom, pozwalał orkiestrze czasem coś zagrać...

Tymczasem pojawił się nam wreszcie „ten drugi”, bez którego nic nie jest możliwe. Wielcy libreciści należą w dziejach opery do rzadkości, ale doskonałych, sprawnych rzemieślników nie brakowało. Co i tak budzi radość, zważywszy na to, jak dalece trudna jest to sztuka. Już sama anegdota, historyjka, która ma początek, środek i koniec, i generalnie nas obchodzi, wzrusza lub śmieszy, to przeszkoda karkołomna. Librecista musi ponadto być człowiekiem skromnym, świadomym tego, że *Hamleta* i *Pana Tadeusza* napisze sobie przy innej okazji, bo tu jest jedynie częścią większej całości. W przeciwnym razie może dojść do sytuacji znanej z *Kobiety bez cienia* Richarda Straussa, gdzie są rzeczy fantastyczne, czasami jednak mamy wrażenie, że Strauss i jego librecista Hugo von Hofmannsthal przepychają się nawzajem. Lully trafił na jednego z najświetniejszych librecistów w historii, Philippe’a Quinault. Jego libretta adaptowali później inni kompozytorzy, a Gluck – to bodaj jedyny przypadek w dziejach gatunku – przejął jego *Armide* w całości, słowo w słowo. Trzy zachowane opery Monteverdiego noszą nazwiska trzech znakomitych poetów: Alessandro Striggio, Giacomo Badoaro, Giovanni Busenello. Haendel miał tu znacznie mniej szczęścia, ale jego młodzieńcza *Agrippina* powstała do znakomitego libretta kardynała Vincenza Grimaniego. Mozart znalazł Lorenza da Ponte, Richard Strauss wspomnianego Hofmannsthala, mistrz angielskiej operetki Arthur Sullivan niezrównanego Williama Gilberta, ale Wagner zaufał już własnej inwencji poetyckiej. Decyzja ta mogła wpływać nie tylko z jego wybujałych ambicji literackich, ale z zastraszającej posuchy, jaka panowała w tej dziedzinie w Niemczech przez cały niemal wiek XIX. Beethoven przerabiał *Fidelia* trzykrotnie, z trzema literatami.

4 Zdanie przypisywane Grétry’emu.

Albert Lortzing uprzedził Wagnera i pisał sobie sam. Okazuje się, że napisanie znakomitego libretta jest znacznie trudniejsze niż skomponowanie do niego partytury. Nie przychodzi mi do głowy ani jeden przypadek świetnego libretta zmarnowanego przez kiepskiego kompozytora – odwrotnych przypadków nie brakuje, by zacytować tylko dwa arcydzieła Carla Marii von Webera, *Euryanthe* i *Oberona*, powstałe do librett haniebnych.

Co wcale nie znaczy, wbrew temu, co nam opowiadają niektórzy, że operowy kompozytor to bezbronny analfabeta. Giuseppe Verdi trafił u schyłku życia na idealnego partnera, jakim był Arrigo Boito, który napisał mu *Otella* i *Falstaffa*, czyli libretta należące do najświetniejszych w historii, ale pierwszą i doskonałą adaptację Szekspira, *Makbeta*, zrobił dla niego wiele lat wcześniej wierny Francesco Maria Piave, który przez lata znosił ze strony kompozytora „mobbing”, o jakim dzisiaj pisano by w gazetach. Verdi znakomicie wiedział, czego chce, miał fantastyczny instynkt teatralny, szukał całe życie owego „słowa scenicznego” (*parola scenica*), które spełniałoby wszystkie kryteria idealnego libretta. Najważniejsze, naprawdę – **najważniejsze**, jest jednak co innego: czy tekst był dobry, średni, czy kiepski, każda nuta w operach Verdiego i Monteverdiego, Mozarta i Pucciniego, Haendla, Rossiniego, Bizeta i Richarda Straussa, wyrosła ze słowa, jakie trafiło na ich stół. To w librecie zapisane są charaktery, emocje, konflikty i sytuacje, które muzyka opisuje najwierniej i najpiękniej, jak potrafi, a wiemy jakie potrafi czynić cuda. Powtórzmy raz jeszcze: rozerwać tych dwoje nie sposób, a ktokolwiek tego próbuje, popada w sprzeczność, lub jawny idiotyzm, a w każdym razie gwałci tożsamość dzieła, które mu powierzono i okłamuje widzów.

Tu jednak pojawia się w mojej „narracji”, jak to się dzisiaj mawia, temat bardzo istotny i zarazem bardzo drażliwy. Zacznę od paru cytatów znalezionych w *Bezgrzesznych latach* Kornela Makuszyńskiego. Chodząc w młodości regularnie do Opery Lwowskiej – która odegrała w dziejach polskiego teatru operowego rolę niezwykle ważną – takie to rzeczy miał usłyszeć ze sceny. W *Żydówce* Halévy’ego na przykład:

Przed chwilą tam żelazo kuł,
A teraz ogląda kościół!

A w *Carmen*:

Przywdziałam świetny strój,
Nie szczędząc rąk i nóg,
Byś to podziwiać mógł!

(Makuszyński komentuje: biedna Carmen, nogi po łokcie sobie urobiła, a on nic).

I wreszcie niedościgły passus z zapomnianej dzisiaj operetki *Tyrolka* Edmunda Eyslera:

Tyś pchła, tyś pchła
Mnie do miłości tej!

Są to wszystko cytaty z polskich przekładów, które sparodiował kiedyś Julian Tuwim w swoim krwiożerczym felietonie o operetce:

Ach gdzież jest hrabina, ten cud
Dlaczegoż nie ma jej nas śród.⁵

Dodajmy, że sam Tuwim zabłysnął w tej dziedzinie, tworząc na przykład znakomity i klasyczny już dzisiaj przekład polski *Zemsty nietoperza*.

Domyślili się Państwo, że będzie mowa o tłumaczeniu librett na język wszelkich operowych „tubylców”. Powiedziałem z mocą, że w muzyce wokalne – słowo i muzyka to jedno, że każda nuta powstała do tego, a nie innego słowa, do jego znaczenia i brzmienia. Jak w takim razie pogodzić tę oczywistość – z samą naturą teatru? Która od Ajschylosa polega na tym, że na scenę wychodzi ktoś mający nam do powiedzenia coś ważnego, a my słuchamy tego czegoś rozumiejąc każde słowo? Opera musi być posłuszna tej samej zasadzie, gdyż tylko w ten sposób osiągnie swój cel, godząc jednocześnie „w głowę i w serce”? Bardzo, bardzo trudna sprawa – sam dylemat jednak, zauważmy, pojawił się niedawno, w drugiej połowie XX wieku, kiedy obyczaj grania wszystkiego wyłącznie w oryginale ogarnął właściwie cały świat operowy.

Wspominałem tu wielokrotnie o różnych zjawiskach, które tylko wydawały się całkiem nowe, kiedy, w istocie, miały swoje korzenie w przeszłości. Tym razem jednak sprawa jest jasna: monopol oryginału to w dziejach opery zupełna nowość. Jeszcze za życia Mozarta na scenach niemieckich pojawiły się niemieckie wersje *Wesela Figara* i *Don Giovanniego* i władały tam niepodzielnie aż po wiek dwudziesty. Jeszcze w roku 1953 Wilhelm Furtwängler prowadzi na Festiwalu w Salzburgu *Wesele Figara* po niemiecku – ale *Don Giovanniego* już po włosku. Ale dwa lata później, na wskrzeszenie Opery Wiedeńskiej, Karl Böhm wystawia tego samego *Don Giovanniego* po niemiecku. Studiowanie karier najslawniejszych pozycji repertuarowych w tej dziedzinie może przyprawić o lekki zawrót głowy, można jednak zaobserwować dwie, nieco chwiejne, reguły: nowe utwory gra się albo w przekładzie na język publiczności, albo... po włosku, bo to ojczysty język opery. *Fausta* i *Lohengrina* na przykład, dwa wielkie przeboje, grano, a nawet nagrywano po włosku. Maria Callas zaśpiewała *Izoldę* i *Kundry z Parsifala* – po włosku. Do historii przeszedł spektakl *Carmen* w Teatrze Wielkim w Moskwie, gdzie Mario del Monaco śpiewał po włosku, a reszta obsady po rosyjsku. Przykłady można by mnożyć, ale cały ten chaos ma w sobie coś ujmującego. Odzwierciedla

⁵ Julian Tuwim, *Kilka słów o operetce*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 43, s. 8.

po prostu sytuację bez wyjścia, zachowując jednak tę właśnie myśl naczelną: teatr mówi do widza, widz ma rozumieć, co mówi. Tymczasem pod koniec lat pięćdziesiątych rusza powolny proces, do którego dobrze się stosuje rosyjskie słowo „urawniłowka”, a co ten i ów określa bałamutnie mianem „postępu”. A juści. Przyczyny są, w moim przekonaniu, dwie.

Opera zdaje się wówczas przeżywać kolejny „złoty wiek”. Zainteresowanie gatunkiem rośnie, o czym świadczy między innymi meteor nazwiskiem Bohdan Wodiczko i inspirowany przezeń i jakże krótkotrwały „cud na Nowogrodzkiej” z lat 1960. Rośnie też publiczność, gdzie – na fali dobrobytu – pojawia się zjawisko „publiki wędrownej”, której szeregi także rosną. Lud operowy dzielić się tym samym zaczyna na osiadły i koczowniczy. To jest dobra wiadomość, ale jest też bardzo zła: po raz pierwszy w dziejach gatunku „żelazny repertuar” kompletnie wyparł nowości, bo ich po prostu nie ma, a te, które pojawiają się na scenach, mają żywot nietrwały. Ostatnim kompozytorem, któremu udało się uzyskać stałe miejsce na afiszach okaże się wkrótce Benjamin Britten, którego najważniejsze dzieła powstały w latach pięćdziesiątych. Co więcej, pojawia się też „najgorszy wróg śpiewaka”, jak powiedział zdaje się kiedyś Plácido Domingo: *jet*, czyli odrzutowe lotnictwo pasażerskie... Obrazek, który się z tego wyłania, aż się prosi o karykaturę, proszę wybaczyć: już od lat ta sama publiczność ogląda wszędzie te same opery w wykonaniu tych samych śpiewaków...

Ta internacjonalizacja wpłynęła z pewnością na wspomnianą uprzednio „urawniłowkę”. Polska opierała się temu długo. Jeszcze w roku 1981, przed samym wyjazdem z kraju, pracowałem nad dwoma przekładami: *Nocnego lotu* Dallapiccoli i *Ognistego anioła* Prokofiewa. To ostatnie dokończył Ludwik Erhardt. Opery Dallapiccoli nie wykonano bodaj po dziś dzień, operę Prokofiewa natomiast wystawił po polsku Ryszard Peryt w Poznaniu, w roku 1983. Trzydzieści lat wcześniej, także w Poznaniu, odbyła się pierwsza w Polsce próba wystawienia sławnej opery w języku oryginalnym: wybrano *Don Carlosa* Verdiego, co było dość paradoksalne i stanowiło powrót do obyczajów dziewiętnastowiecznych raczej, gdyż wystawiono go po włosku – choć jest to opera francuska...

Obrońcy oryginału mają oczywiście jeden potężny argument, który sam wcześniej wykladałem: muzyka powstała do tekstu w tym, a nie innym języku i uszanowanie tego stanu rzeczy stanowi w istocie – uszanowanie natury dzieła i woli kompozytora. I wszystko byłoby pięknie, gdyby tendencja ta nie wywołała skutku wręcz przeciwnego: dezintegracji opery jako dzieła teatralnego – pod wymyślonym niegdyś przez pewnego ideologa hasłem jej „reteatralizacji”.

Niech tu przykładem będzie nie jakiś egocentryczny bohomaz, bo to ofiara zbyt łatwa, ale mądrze pomyślany spektakl wybitnego reżysera – unicestwiony przez okoliczności. Mówię o operze Leoša Janáčka *Z domu umarłych*, jednej z ostatnich inscenizacji Patrice’a Chéreau, twórcy między innymi legendarnego *Pierścienia Nibelunga* na setną rocznicę Festiwalu w Bayreuth w roku 1976. Spektakl powstał na użytek Festiwalu

w Aix-en-Provence z roku 2007, po czym został wznowiony na kilku wielkich scenach, ostatnio w Paryżu, na Bastylli, w roku 2017, gdzie go widziałem po raz pierwszy na żywo. Jest to opera „kameralna”, w tym sensie, że najważniejsze rzeczy dzieją się tam w monologach i intymnych dialogach między postaciami. Nie sposób dość mocno podkreślić, jak istotną substancją jest tu słowo, nierozzerwalnie zespolone z muzyką. Scena i sala Opery na Bastylli są ogromne, nikomu nie przyszłoby do głowy zagrać tutaj Czechowa albo Ibsena. Wszędzie obsada była międzynarodowa, Czesi i Słowacy stanowili w niej mniejszość. Istnieje oczywiście francuski przekład tej opery, bo w tym kształcie usłyszała ją po raz pierwszy francuska publiczność, na koncercie radiowym w roku 1953, w wykonaniu kilku świetnych solistów i wybitnego dyrygenta. Nikt oczywiście nie odważył się zaproponować dyrekcji Opery Paryskiej takiego rozwiązania, choć nie jest to ani *Traviata*, ani *Tosca*, które wszyscy bywalcy opery znają na pamięć. Dotrzymano wierności międzynarodowym standardom, co oznacza, że połowa solistów śpiewała w nieznanym sobie języku role, których wyuczyła się fonetycznie, dla publiczności, która nie rozumiała z tego ani słowa, jeżeli w ogóle jakieś słowo docierało do niej z wielkiej sceny, a sens całej opowieści czerpała z kilkusekundowym opóźnieniem z napisów nad sceną. Obalono tym samym wspomnianą zasadę, na której opiera się sens i działanie każdego dzieła wokalnego: jednoczesny cios w umysł i w serce. W rezultacie zamiast „re-teatralizacji” – dochrapaliśmy się „de-teatralizacji”, abstrakcyjnych widowisk, do których świetnie stosują się cytowane poprzednio zarzuty Soboru Trydenckiego: teatr operowy zagubił się w niesłychanie skomplikowanej sztuczności. Do sensu słów nikt już nie przywiązuje wagi, głos ludzki traktowany jest jedynie jako instrument.

Co z tym począć? Ponieważ przywrócić operze utracone zdrowie – i publiczność! – koniecznie trzeba, wypadnie sięgnąć po kilka terapii jednocześnie. Skoro żadne z rozwiązań nie jest doskonałe, należy stosować oba równolegle, jak to czynią na przykład Anglicy: jest królewska opera Covent Garden, gdzie gra się dzieła w oryginale, i jest English National Opera, gdzie się je gra w przekładzie. Firma płytowa Chandos opublikowała na przykład całą serię najważniejszych pozycji repertuarowych w wersji angielskiej. Argument, że „przekłady librett są do niczego”, jest nie do obrony: równie dobrze można by powiedzieć, że skoro Chopina grać bardzo trudno, najlepiej nie grać go wcale. Do przekładów należy więc zastosować starą zasadę „jeśli chcesz mieć dzieło sztuki, zaangażuj artystę” – i zrobić dobre przekłady. Szczególnie ważne byłoby to w odniesieniu do dzieł trudnych, znanych w Polsce słabo – lub wcale, takich właśnie jak *Z domu umarłych* Janáčka.

Mówiłem o teatrze, jako miejscu, gdzie – na naszą, żarliwą prośbę – ktoś wychodzi na scenę i mówi do nas rzeczy piękne i interesujące, a my słuchamy w zachwyceniu, pewni, że dzięki temu wyjdziemy stamtąd lepsi, mądrzejsi, a przynajmniej – inni trochę, niż weszliśmy. Żaden dźwięk nie przedostał się do nas z teatru dwudziestu kilku minionych stuleci – od Ajschylosa do Edisona, ale ocalały słowa, a od czterystu lat – także

i nuty z tymi słowami związane. To bardzo wiele. Wsłuchajmy się w nie, wpatrzmy uważnie, jak w to „zwierciadło podsunięte Naturze”, o którym mówi Hamlet w słynnej przemowie do aktorów. Nie zaglądamy tam jak we własny pepek, szukając potwierdzenia naszych własnych, rozdygotanych i kapryśnych prawd, ale po to, by się dowiedzieć czegoś więcej o sobie. A nie otwieralibyśmy przecież tych starych szpargałów, gdyby coś nam w duszy nie szeptało, że oni nam to „coś więcej” powiedzą: Ajschylos i Szekspir, Monteverdi i Mozart, Moniuszko i Szymanowski.

Ich piosenki pomogą na wiele – na co dzień jak i na niedzielę – na to, żebyś ty patrzył weselej – ich słowa, melodia i rytm. O!