

Anna Barańczak

Gesty śpiewaków operowych

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1, 133-142

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Barańczak

Gesty śpiewaków operowych

Mówiąc „teatr operowy”, mam na myśli pewne pojęcie modelowe: ten typ teatru operowego, który w pełni ukształtował się w wieku XIX i mimo rozmaitych współczesnych prób wyjścia poza konwencje gatunku przetrwał w niemal nie naruszonej formie do dziś. Jak powszechnie wiadomo, teatr operowy jest zjawiskiem tak krańcowo konserwatywnym, że — „przewyciężony” dawno przez krytyków i teoretyków, ośmieszany przez felietonistów, rozsadzany od wewnątrz przez co ambitniejszych inscenizatorów awangardowych — w powszechnej świadomości istnieje stale w tym kształcie, jaki obowiązywał za czasów Verdiego czy Pucciniego.

Pojęcie „gestu” rozumiane jest tutaj w sensie bardzo szerokim: obejmuje nie tylko gestykulację w węższym znaczeniu, ale również mimikę oraz elementy ruchu scenicznego. Gestykulacja pozostanie jednak w centrum naszego zainteresowania. Poza obrębem naszych rozważań znajdują się wszystkie te spektakle, w których ruch aktora-śpiewaka organizowany jest wyłącznie przez zasady przeniesione z systemu znaków *tanecznych*, a także te przedstawie-

Konserwatyzm
opery

Nie tylko
gestykulacja

nia operowe, w których mamy do czynienia z konsekwentną *stylizacją* gestu aktorskiego na wzór kogoś z historycznych typów teatru (np. stylizacja na antyczny teatr grecki w warszawskiej inscenizacji *Króla Edypa* Strawińskiego).

Muzyka jednak
najważniejsza

Spektakl operowy jest przekazem synkretycznym, „wielokodowym”. Podobnie jak zwykły spektakl teatralny korzysta jednocześnie z kodu słownego, gestykulacyjno-mimicznego, plastycznego itp. W odróżnieniu jednak od teatru dramatycznego — nieporównanie większą rolę odgrywa tu muzyka. Hierarchia bowiem poszczególnych kodów w obrębie synkretycznego przekazu jest w teatrze operowym zupełnie inna. O ile w teatrze dramatycznym, współczesnym przynajmniej, ranga i rola poszczególnych kodów jest mniej więcej równoprawna, o tyle w operze oczywista jest zasadnicza nadrzędność kodu muzycznego nad wszystkimi innymi. Ciekawe przy tym, że fakt ten, wyczuwany bezbłędnie przez tzw. przeciętnego odbiorcę, jest usilnie negowany przez wywodzącą się od Wagnera, a żywą do dzisiaj (choć jej wyznawcy odzęgnują się najczęściej od wagneryzmu), ideę opery jako „syntezy sztuk”. Idea ta nawet u Wagnera (który, jak wiadomo, był librecistą, inscenizatorem, reżyserem i scenografem swoich oper) pozostawała jednak zawsze tylko pobożnym życzeniem: najlepszym dowodem jest fakt, że właśnie muzyka Wagnera, a nie jego libretta czy pomysły inscenizacyjne, zdobyła sobie trwałe miejsce w historii.

W ramach poszczególnych kodów składających się na spektakl operowy istnieje — w trakcie przybywania coraz to nowych składników przekazu — pewna ilość „pustych miejsc”. Tak np. tekst słowny pojawia się na dobrą sprawę tylko sporadycznie, w ariach, recitativach, partiach chóralnych, które stanowią tylko część spektaklu. Pozostałe „pauzy”, w których kod słowny nie jest wykorzystywany, nie mają tak *znaczącej* roli, jaką pełni w ramach dialogu w teatrze dramatycznym *milczenie*. Są to po

prostu „puste miejsca”, w których dochodzą do głosu inne kody — przede wszystkim muzyczny. Podobnie można by przytoczyć liczne przykłady inscenizacji, w których te „puste miejsca” pojawiają się w obrębie kodu gestykulacyjnego (np. nieruchoma pozycja, jaką przybiera cały zespół w trakcie wykonywania np. partii chóralnej, lub „neutralność” gestykulacyjna solistów-śpiewaków w momentach, gdy uwaga widza skupiona jest na zespole baletowym). I znów daje się zauważyć, że owe „puste miejsca” wypełnione są w takich wypadkach przede wszystkim muzyką. Krańcowym przypadkiem jest wreszcie uwertura — bądź co bądź również składnik spektaklu operowego — w której żaden inny kod poza muzycznym nie dochodzi do głosu. W sumie trzeba stwierdzić, że jedynie muzyka jest w spektaklu operowym składnikiem *stale* obecnym; nie ma w niej „pustych miejsc”, są jedynie pauzy, ale pauzy *muzyczne*, obarczone znaczeniem na tych samych zasadach co dźwięki.

Drugim dowodem nadrzędności kodu muzycznego jest jego niewymiennność. Kod słowny w teatrze operowym jest łatwo wymienialny: nie jest np. żadną przeszkodą w odbiorze opery fakt, że występuje w niej gościnnie śpiewak zagraniczny, wykonujący swoją partię w obcym języku (nie do pomysłenia byłaby analogiczna sytuacja we współczesnym teatrze dramatycznym). Podobnym zjawiskiem w dziedzinie inscenizacji była (co prawda nie tylko w operze) moda polegająca na tym, że primadonna w trakcie podróży artystycznej wozila ze sobą kufry własnych kostiumów, w których pojawiała się na kolejnych scenach operowych, nie pytając reżysera ani scenografa o zdanie. Jakikolwiek przeróbki tekstu muzycznego byłyby jednak traktowane jako rozbicie struktury utworu; stanowią one niewymienny składnik spektaklu operowego.

Wreszcie dowodem ostatecznym jest praktyka przekazywania dzieła operowego tak, że z pewnych kodów w ogóle się rezygnuje. Chodzi tu o takie przy-

Puste miejsca

Niewymiennosc muzyki

Sama muzyka
ma wystarczyć

padki, jak wykonanie estradowe (elementy inscenizacji odpadają przynajmniej częściowo) lub nagranie płytowe (całkowita rezygnacja z inscenizacji). Oczywiście, jest to sytuacja całkiem inna niż wszelkiego rodzaju adaptacje, zwłaszcza np. przeróbka dramatu teatralnego na słuchowisko. W tym ostatnim wypadku mamy do czynienia z niezbędnym *przekładem* (np. informacji wzrokowych na słuchowe: o wejściu aktora do pomieszczenia informuje skrzypnięcie drzwi itp.). Tymczasem estradowe czy płytowe wykonania dzieła operowego całkowicie *rezygnują* z pewnych składników przekazu. I znów rezygnacja ta dotyczy wszystkiego, tylko nie muzyki.

Nadrzędność muzyki wyraża się także w pewnego rodzaju „zubożeniu” innych kodów składających się na spektakl operowy. Ich podrzędność polega przede wszystkim na niewykorzystywaniu wszystkich możliwości informacyjnych, jakie w danym kodzie się kryją (i jakie mają szansę zrealizować się np. w spektaklu dramatycznym).

Najmniej
gestów

W obrębie języka gestów ta tendencja do ograniczenia i „zubożenia” widoczna jest wyraźnie nawet przy powierzchownej obserwacji operowego spektaklu. Obserwator nie zaznajomiony z operowymi konwencjami inscenizacyjnymi (ale wprowadzony w tajniki konwencji teatralnych) byłby z pewnością zdumiony i zaskoczony świadomą tendencją do eliminacji niektórych gestów, ruchów, pozycji ciała itp., tendencją, która może sprawiać wręcz absurdalne wrażenie. Wszyscy śpiewający wykonawcy zwróceni są np. twarzą do widowni (frontalnie lub przynajmniej w półobrocie). Nie wykonują żadnych gwałtowniejszych gestów, przy czym zwraca uwagę zwłaszcza nieruchomość tułowia i szyi. Gesty i pozycje ciała są statyczne, nierzadko cała aria lub jej duże części wykonywane są przez śpiewaka zastygłego w jednej pozycji. Ruch sceniczny (chodzenie czy bieganie po scenie) odbywa się z reguły w trakcie przerw w śpiewaniu. Wreszcie — obserwacja

może najbardziej podstawowa: śpiewacy z reguły stoją, rzadziej klęczą, jeśli siedzą, to sztywno, bez rozluźnienia, śpiew w pozycji półleżącej, a już zwłaszcza leżącej jest absolutną rzadkością.

Wszystkie te ograniczenia mogłyby wydać się tym bardziej absurdalne, że kontrastują z nieograniczonymi właściwie możliwościami ruchu i gestu we współczesnym teatrze dramatycznym. Tutaj jakiegokolwiek ograniczenie w tej dziedzinie ma zawsze oparcie w przyjętej koncepcji inscenizacyjnej; natomiast w operze wyliczone powyżej reguły mają charakter uniwersalny i niezależny od woli inscenizatora. Poświadczają to liczne anegdoty z dziejów opery. „Adelina Patti delegowała swego męża na próby, celem uzgodnienia wszystkich zmian i dodatków wprowadzanych do arii. Pewien śpiewak mający wystąpić obok Patti, zapytawszy męża, któready primadonna wchodzi, spotkał się z najprostszą i najbardziej oczywistą odpowiedzią, że z lewa, ponieważ tam znajduje się jej garderoba.

— A w którym miejscu będzie stała na scenie?

— Zawsze tam, gdzie nie będzie przeciągu — odpowiada dobrze wyuczony małżonek.

— A co robi?

— Śpiewa!”¹

Zacytowana anegdota wskazuje nam jednocześnie na motywację ograniczeń, o jakich była mowa. Aktor operowy przede wszystkim „śpiewa”, i to śpiewa głosem w operowy sposób „postawionym”, który wymaga specjalnej emisji. Prawa tej emisji powodują, że musi on zrezygnować z całego szeregu pozycji ciała, ruchów, gestów, które byłyby po prostu niewygodne. Repertuar gestów zostaje drastycznie okrojony. Nie dosyć tego: wymogi prawidłowej emisji powodują, że śpiewak niejednokrotnie zmuszony jest do wykonywania gestów, które nie mają uzasadnienia „informacyjnego”, znajdują się

Śpiewacy
rzadko leżą

Adelina Patti
stoi i śpiewa

Fizjologia
śpiewania

¹ B. Horowicz: *Teatr operowy. Historia opery, realizacje sceniczne, perspektywy*. Warszawa 1963, s. 144.

jakby poza systemem *znaków* gestykulacyjnych, mają motywację „oznakową” (konkretnie: fizjologiczną), a nie znakową. Gest śpiewaka, polegający na natężonym „wspieraniu się” na splecionych w okolicy żołądka dłoniach, nie informuje nas o niczym poza tym, że wykonawca zмага się akurat z dźwiękiem (powiedzmy z wysokim C). W systemie scenicznego kodu gestykulacyjnego takie zachowania pełnią właściwie rolę szumu informacyjnego.

Deformacja
słów

„Śmiaj się
pajaca”

Jak daleko sięga w tradycyjnej operze władza prawidłowej emisji przekonuje fakt, że analogicznym ograniczeniom podlegają również składniki innych kodów współtworzących spektakl. Każdy, kto choć raz był w operze, zdaje sobie sprawę, że na podstawie samej tylko obserwacji spektaklu nie sposób powiedzieć czegokolwiek sensownego o fabule. Tekst słowny w ustach śpiewaków staje się z reguły całkowicie niezrozumiały: pomijając przypadki wadliwej dykcji, przyczynę należy upatrywać właśnie w wymaganiach prawidłowej emisji głosu. Niewyraźna wymowa jest w operze mniejszym złem niż wadliwa emisja. W krańcowych przypadkach nie poprzestaje się na „zacieraniu” fonicznego kształtu słów, ale odkształca się słowo tak, aby było łatwiej je zaśpiewać (przysłowiowy przykład „śmiaj się pajaca”: samogłoska „a” jest najwygodniejsza w wysokich rejestrach²). Zabiegi te są tylko w części winą śpiewaków: w większym stopniu wynikają z obiektywnych praw wokalistyki operowej (z których zdają sobie sprawę autorzy bądź tłumacze librett, zmuszeni do korzystania ze słów o „najwygodniejszym” kształcie fonicznym). Podobnie jak tekst słowny, również i „język” kostiumu, charakteryzacji i rekwizytu jest w operze w poważnym stopniu ograniczony wymogami emisji. „Pewien były śpiewak opublikował kiedyś artykuł zatytułowany *Z czym walczyć musi artysta operowy*, utrzymując m.in., że poważną

² *Ibidem*, s. 203.

przeszkodą dla gry mimicznej i śpiewu jest przyprawiana broda”³.

Powtórzmy: wymagania prawidłowej emisji głosu wpływają na ograniczenie repertuaru znaków gestykulacyjnych, eliminując po prostu jego pokąźną część. Można jednak mówić o innym jeszcze typie ograniczeń. Motywowane są one przez zasadniczą rozbieżność, jaka istnieje pomiędzy czasem muzycznym a realnym czasem wykonywania ruchu lub gestu. Rozbieżność ta ma dwojaki charakter. Po pierwsze, czas muzyczny zorganizowany na zasadzie muzycznego rytmu podzielony jest na ekwiwalentne odcinki. Na ten proporcjonalny podział nakłada się naturalna nierytmiczność czasu realnego, na scenie wyrażająca się w braku ekwiwalencji czasowej pomiędzy różnymi ruchami, działaniami, gestami. Otóż w operze obserwuje się tendencje do ujednoczenia obu czasów, przy czym — zgodnie z zasadą nadrzędności kodu muzycznego — czas realny dąży do podporządkowania się czasowi muzycznemu. Wynikiem jest *rytmizacja* gestu na scenie operowej⁴: np. czas jego trwania, częstotliwość są w zasadzie uzależnione od szeroko rozumianego rytmu muzycznego (tzn. również następstwa fraz, motywów itd.). Jest to oczywiście tylko pewna tendencja, która nie może być zrealizowana w całej pełni i zawsze pozostawia w spektaklu jakiś margines gestu „naturalistycznego”. Jednak Wagner (właśnie Wag-

Czas muzyczny

Wagner
rytmizował
gesty

³ *Ibidem*, s. 88. Trzeba w tym miejscu dodać, że również tak często poddawany krytyce składnik „scenograficzny” spektaklu operowego, jakim jest sylwetka śpiewaka (nadmierna tusza, niski wzrost, brak właściwej aparycji itp.), jest absolutnie drugorzędny wobec czynników natury wokalnej: ważny jest głos, a nie wygląd. Znana jest wypowiedź Chopina, który oglądając w roli Desdemony „wielką pod każdym względem” śpiewaczkę Wilhelminę Schröder-Devrient miał wrażenie, że tym razem Desdemona zadusi Otella (Horowicz: *op. cit.*, s. 144).

⁴ Przy czym należy raz jeszcze podkreślić, że nie chodzi tu o jakąkolwiek formę ruchu tanecznego, lecz wyłącznie o gesty o proveniencji naturalnej.

Opera
dramatem
w zwolnionym
tempie

ner!), inscenizując swoje opery, żądał, aby każdy możliwy gest czy ruch — marsz, otwarcie drzwi, pchnięcie mieczem, westchnienie — był idealnie zgrany z rytmem muzycznym.

I wreszcie drugi aspekt rozbieżności między czasem muzycznym a realnym czasem działań scenicznych. Tym razem chodzi nie tyle o kwestię rytmu, co tempa. W dramacie muzycznym akcja rozwija się z natury rzeczy *wolniej* niż w dramacie „normalnym”. Przyczyny są dwie. W śpiewie istnieje znacznie większa rozpiętość temp niż w dialogu mówionym; mówiąc ściślej, rozpiętość ta uzyskiwana jest dzięki istnieniu bardzo wolnych temp, których w dialogu mówionym nie spotyka się (natomiast granica tempa maksymalnie szybkiego w mowie i w śpiewie jest mniej więcej jednakowa). Przyczyna druga to właściwa niemal każdemu typowi muzyki zasada konstrukcyjna, jaką jest wariacyjność⁵. Jej efektem jest powtarzalność elementów tekstu muzycznego i niekiedy, paralelnie, również tekstu słownego (np. refren w pieśni czy arii). Jakie są tego skutki dla gestu? Rozmaite; wszystkie jednak polegają na tym, że gest musi się podporządkować „rozciągnięciu” czasowemu tekstu muzycznego i słownego. Wykonawca może więc albo wielokrotnie powtarzać jeden gest, albo „utrwalić” go, pozostając nieruchomo w tej samej pozycji, albo zastosować cały szereg gestów „synonimicznych”, albo wreszcie — po wykonaniu gestu — powrócić do pozycji „neutralnej”, tworząc w przekazie gestykulacyjnym miejsce „puste”.

Opisaliśmy drugi typ ograniczenia repertuaru znaków gestykulacyjnych, polegający na zrytmizowaniu z jednej, a zwolnieniu z drugiej strony. Byłoby to więc nie tyle ograniczenie ilościowe (jak w przypadkach związanych z emisją głosu), ile jakościowe, tzn. związane ze sposobem wykonania gestu. Pozostał jednak jeszcze do omówienia trzeci typ ogra-

⁵ Por. M. Bristiger: *Zagadnienie genezy form muzycznych. W: Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Warszawa 1967.

niczeń, jednocześnie ilościowych i jakościowych. Chodzi o zjawiska, które w grze aktorskiej śpiewaka operowego prowadzą do wytworzenia popularnych „numerków”, tzn. konwencjonalnych, wyrazistych i wyraźnie wyodrębnionych od siebie nawzajem gestów „znaczących” (np. gesty rozpaczy, gesty towarzyszące wyznaniom miłosnym, gesty przerażenia). Mówimy tu o ograniczeniu ilościowym dlatego, że z całego szeregu gestów i ich odcieni, jakie pozostają do dyspozycji po eliminacji gestów „niewygodnych”, wykonawca *wybiera* gesty najsilniej i najbardziej jednoznacznie (czy to na mocy konwencji, czy naturalnych skojarzeń) wiążące się z danym stanem emocjonalnym lub sytuacją. Jeśli więc wykonawca dysponuje teoretycznie skalą znaków gestykulacyjnych o charakterze *ciągłym*, to w praktyce skala ta przybiera charakter *skokowy*: błagalne załamanie rąk czy — żeby sięgnąć do przykładów dawno już ośmieszonych — położenie ręki na sercu to znaki nie mające „odcieni” i wyraźnie wyodrębniające się od innych. Natomiast o jakościowym charakterze ograniczenia można mówić dlatego, że skokowy charakter skali gestów zakłada ich maksymalną *wyrazistość*, ekspresywność służącą ujednocznieniu gestu i jego wyodrębnieniu spośród innych. (Identyczna tendencja pojawia się w zakresie np. charakteryzacji, która w typowym spektaklu operowym jest aż przesadnie ekspresywna.)

I znów trzeba stwierdzić, że byłoby błędem upatrywanie przyczyn w niedostatkach wykształcenia aktorskiego śpiewaków czy w braku pomysłowości inscenizatora. Taki, a nie inny system kształcenia wykonawców operowych, i taki, a nie inny sposób reżyserowania spektakli wynika z przyczyn głębszych i nierozzerwalnie związanych z podstawowymi cechami gatunkowymi opery. Chodzi tu znowu o podstawowy problem wielokodowości przekazu, jakim jest spektakl operowy: tym razem istotny jest jednak problem sposobu, w jaki *znaczą* znaki wchodzące w skład danego kodu. Kod muzyczny wyróż-

Gest
ograniczony

Skala gestów

Przymus
konwencji

Gest przeciw
muzyce i gest
zamiast
słowa

Reforma
niemożliwa —
rewolucja?

nia się na tej zasadzie, że jest systemem znaków skrajnie wieloznacznych. Otóż w opisanej wyżej tendencji do wybierania spośród znaków gestykulacyjnych gestów najbardziej wyrazistych i „skokowo” oddzielonych od siebie dostrzec należy objaw reakcji na tę wieloznaczność⁶. Spektakl jako całość *musi* być bardziej jednoznaczny niż muzyka, aby mógł być w ogóle zrozumiany. Ponieważ tekst słowny, jak wspomnieliśmy, jest w znacznej mierze pozbawiony swojej informacyjnej roli, funkcja ujednoznaczniania sensu spektaklu spada przede wszystkim na język gestów.

Opisane wyżej cechy języka gestów są logiczną konsekwencją obiektywnych cech gatunkowych takiej opery, jaka ukształtowała się w ciągu wieków rozwoju. Odrzucenie skonwencjonalizowanych i ośmieszonych znaków gestykulacyjnych byłyby więc w operze możliwe — moim zdaniem — nie w drodze „reformistycznej”, ale wyłącznie „rewolucyjnej”: nie przez ulepszanie czy poprawianie gry aktorskiej śpiewaków, ale przez całkowite zburzenie dotychczasowego modelu teatru operowego.

⁶ Reakcja ta wiąże się z werystyczno-zdroworozsądkową tradycją światopoglądową, jaką dzisiejszy teatr operowy wyniósł z czasów Pucciniego. Tradycja ta jest do dziś najsilniejsza. Niezmiernie znaczący jest np. jednoznaczny i antymetafizyczny sposób interpretacji inscenizacyjnej i wykonawczej tak wieloznacznych oper, jak choćby *Don Juan* Mozarta.