

# Małgorzata Rychert

---

## Współczesne sposoby popularyzacji opery

---

Kultura Popularna nr 2 (36), 152-162

---

2013

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Rychert

**Współ-  
czesne**

**sposoby popu-  
laryzacji opery**

DOI: 10.5604/16448340.1081214

Obecne próby pozyskania odbiorcy oper prowadzą do diametralnej przemiany tej formy, pozbawiając jej aury wysublimowanej sztuki wysokiej i przełamując barierę sztuki dla „wyższych sfer”.

Kompozytorzy poszukują nowych środków wyrazu. Przykłady można by mnożyć. Kompozytor angielski, Michael Tippett w operze *Norwy Rok* połączył tematy klasyczne z rapem; Niemiec Bernard Alois Zimmerman, aby stworzyć swój unikalny styl, mieszał muzykę akustyczną z elektroniczną, z muzyką odtwarzaną mechanicznie, dodając film (Sadie, 2004: 302–305). Ojcem pomysłu wykorzystania muzyki elektronicznej we współczesnej operze jest twórca niemiecki Karlheinz Stockhausen (Sadie, 2004: 300). Z kolei Niemiec Philip Glass czy Amerykanin John Adams wprowadzają muzykę elektroniczną do minimalizmu, stylu, który operuje powtarzalnymi strukturami muzycznymi podlegającymi przemianom – *Einstein na plaży*, *Nixon w Chinach* (Sadie, 2004: 288). Natomiast Mark Anthony Turnage w swojej pierwszej operze, *Greki* wymaga nieoperowego brzmienia głosu i czasami wręcz wulgarnej deklamacji (Sadie, 2004: 302). Wszystkie te zabiegi mają na celu ożywienie zastygłej formy opery i wprowadzenie czegoś zaskakującego, przykuwającego uwagę widza.

Jedną z próbą zainteresowania odbiorcy operą, nie tylko tą innowacyjną, jest wprowadzenie w XX wieku tłumaczeń tekstów oper z oryginału na język danej widowni. Jak pisze J. Merrill Knapp w książce *Magia opery*, propagatorzy tego pomysłu twierdzą, że brak możliwości zrozumienia treści opery to jedna z głównych przyczyn niechęci do niej (Knapp, 1985: 24). Wyświetlanie przekładu śpiewanych tekstów po prostu ułatwia zrozumienie tego, co dzieje się na scenie. Jest też druga strona medalu: napisy ułatwiają odbiór, ale też rozpraszają widza. Mimowolnie skupia się on na śledzeniu tekstu, zamiast na walorach artystycznych przedstawienia. Niektóre teatry operowe, aby dostosować się do potrzeb widzów o różnej kompetencji w odbiorze dzieła, wyświetlają napisy na małych ekranach montowanych na tylnej części foteli. Każdy widz ma przed sobą monitor z tekstem w różnych językach i sam decyduje, czy będzie korzystał z takiego udogodnienia (Sadie, 2004: 307). Wszystko to sprawia, że opera staje się przystępniejsza, a efektem tego jest nowa, większa publiczność. Bardziej inwazyjną formą tłumaczenia tekstów oper jest wystawianie ich w języku widowni, co niestety narusza sferę dźwiękową utworu, ponieważ samogłoski i spółgłoski w każdym języku brzmią inaczej. Aby muzyka i tekst nie ulegały zniekształceniu, brzmienie, akcenty i długość wyrazów powinny być bliskie oryginałowi (Knapp, 1985: 25). Nawet najdokładniejsze tłumaczenie jest tylko imitacją dźwiękową oryginału i zaburza spójność muzyki z tekstem.

Małgorzata Rychert – skrzypaczka i anglistka. Łączy pasję do sztuki i języka na kulturoznawczych studiach doktoranckich. Chociaż interesuje się głównie muzyką, uwielbia poszerzać swoje horyzonty w różnych dyscyplinach.

## Opera z duchem czasu

Sposobem pozyskiwania szerszej widowni, który wzbudza skrajne emocje jest uwspółcześnianie klasycznych dzieł operowych. Reżyserzy próbują przybliżyć operę współczesnemu widzowi i przystosować ponadczasowe dzieła do dzisiejszych realiów. Tendencja ta ma tylu zwolenników, co przeciwników.

Niektórzy znawcy teatru twierdzą, że przestarzała forma opery nareszcie idzie z duchem czasu. Zdzisław Supierz – jeden z naszych rodzimych reżyserów „narzucających teatrom operowym w Polsce modernistyczne podejście do klasycznych tematów” – wyjaśnia swoją wizję rozwoju opery tak: „trzeba pokazać coś doświadczonej publiczności, lecz także młodszej

generacji, zainteresować ją tradycyjną operą, np. poprzez trochę szokujące inscenizacje, skłonić do zastanowienia, serwując nietypowe, niedopowiedziane rozwiązania albo współczesny kostium” (Tumiłowicz, 2003: 1). Reżyser ma

**Sposobem pozy-  
skiwania szerszej  
widowni, który wzbu-  
dza skrajne emocje  
jest współcześnia-  
nie klasycznych dzieł  
operowych. Reżyse-**

jeszcze jeden sposób na zainteresowanie swoją twórczością. Przed współczesnymi spektaklami organizuje pogadanki, na których zapoznaje widzów z życiem kompozytora, treścią oryginalnej opery i wyświetla fragmenty słynnych przedstawień wystawianych wedle starych norm (Tumiłowicz, 2003: 1). Jest to doskonały sposób poszerzania świadomości widza, który pozna dzieło i jego kompozytora, obejrzy fragmenty bardziej klasycznych przedstawień i dopiero z tą wiedzą zobaczy współczesną wizję reżysera. To daje

**rzy próbują przybliżyć operę  
współczesnemu widzowi i przy-  
stosować ponadczasowe dzieła  
do dzisiejszych realiów.**

mu możliwość oceny tego, co widzi na scenie. W ten sposób jest w stanie ustosunkować się, która forma opery bardziej do niego przemawia. Pomysł Zdzisława Supierza na popularyzację współczesnionej opery bardzo dobrze przyjęła się w Holandii, a u nas dopiero zaczyna zdobywać sympatyków.

Inny rodzimy reżyser propagujący współczesnianie oper, Mariusz Treliński, „jest największym współczesnym realizatorem przedstawień operowych w Polsce, którego prace wyznaczają nowoczesny nurt w operze” (Mokrzycka-Pokora, 2013). Reżyser tworzy z oper „quasi-teatralne opowieści”, mocno wykraczając poza przyjęte kanony tej formy (Mokrzycka-Pokora, 2013). Chce „rozsadzić operę od środka”, „zburzyć sentymentalizm, kicz panujący w operze, a przede wszystkim otworzyć ją na współczesność, dać jej dynamikę i temperaturę naszych czasów” (Mokrzycka-Pokora, 2013). Trelińskiemu – choć uwielbia operę jako gatunek – nie podoba się, że stała się „sztuką muzealną” i „jest głucha na to, co się dzieje wokół niej”, „nie ma w niej śladów współczesnych prądów estetycznych” (Mokrzycka-Pokora, 2013). Ponadto uważa, że tradycyjna muzyka połączona z nowoczesną estetyką tworzy coś wyjątkowego, zupełnie nową jakość. W jego opracowaniach wielkich dzieł operowych nie zależy mu na wiernym odtworzeniu historii przedstawianych przez dawnych mistrzów: „Wykreśla wszystkie odniesienia do dawnego, starego, historycznego świata” (Mokrzycka-Pokora, 2013). W inscenizacjach Trelińskiego można natomiast znaleźć dużo gry „sztucznością operowej inscenizacji” „balansującej na pograniczu kiczu” (Mokrzycka-Pokora, 2013). Treliński bawi się starymi zasadami tworzenia formy operowej. Ta gra dotyczy też „relacji pomiędzy tekstem a interpretacją, zamkniętym – nie tylko literacko, ale także muzycznie – dziełem z autorską sceniczną wypowiedzią reżysera” (Mokrzycka-Pokora, 2013). W ten sposób stwarza swoje wizje najsłynniejszych

oper wielkich mistrzów różnych epok, jak np. *Don Giovanni* Mozarta, *Oniegin* Czajkowskiego, *Traviata* i *Otello* Verdiego, *Latający Holender* Wagnera, *Król Roger* Szymanowskiego, czy aż cztery opery Pucciniego: *Madame Butterfly*, *La Bohème*, *Turandot* i *Manon Lescaut*.

Propozycje kompozytora budzą kontrowersje. Chociaż ma już grupę swoich wiernych widzów i niektóre inscenizacje przerobionych wielkich dzieł spotykają się z wysokim uznaniem krytyków, to jednak projekty reżysera wciąż wzbudzają skrajne emocje i wśród wielu nie cieszą się zbyt przychylnym odbiorem. Zarzuca mu się zbyt duże deformacje klasycznych librett dla prezentacji własnych fantazji, spłaszczanie lub zupełne ignorowanie wątków, drażniącą niespójność pomiędzy ekspresją muzyki a akcją oraz między śpiewanymi oryginalnymi tekstami dzieł i tym, co dzieje się na scenie. Według niektórych krytyków muzycznych Treliński porzuca muzykę samą sobie i powierza odpowiedzialność za nią wykonawcom, którzy mają znaleźć wspólny mianownik dla klasycznej muzyki wielkich mistrzów i współczesnej wizji reżysera, a te razem tworzą rozdźwięk. Jako zawodowy muzyk biorący udział w różnych inscenizacjach operowych i musicalowych, w tym wypadku zgadzam się z opinią Michała Mendyka, który na łamach „Dziennika. Gazety Prawnej” napisał, że „klasyczny repertuar operowy w bardzo nielicznych przypadkach daje się pogodzić z autorskim, nowoczesnym teatrem muzycznym (...) i nie chodzi tu wcale o kwestie wierności literze czy duchowi oryginału, lecz o problem wyjątkowej sztywności jego pierwotnych muzyczno-literackich ram” (Mendyk, 2009: 1). Widać to choćby na przykładzie doskonałej inscenizacji Trelińskiego opery *Król Roger* Karola Szymanowskiego. Materiał muzyczny bliższy naszemu czasom jest łatwiej pogodzić z nowoczesną wizją teatru operowego i uzyskać satysfakcjonującą równowagę oraz spójność obu światów. Można mieć nadzieję, że te eksperymenty z przeróbkami hitów literatury operowej są pewnym etapem rozwoju nowej, współczesnej formy opery.

Zupełnie inne zdanie na temat współczesniania inscenizacji dzieł operowych ma wielu wybitnych znawców muzyki. Za przykład może tu posłużyć polski krytyk muzyczny i muzykolog Janusz Ekiert, który poświęcił swoją ostatnią książkę, *Zwiedzajcie Europę, póki jeszcze istnieje*, nowym trendom w sztuce operowej i baletowej. Autor zauważa, że „z biegiem czasu licencje reżyserów i scenografów na przerabianie fabuły romantycznych legend i mitów posunęły się tak daleko, że w XXI wieku na scenach pojawiła się rzeczywistość naszych czasów” (Ekiert, 2012: 53). Według muzykologa trend ten jest krzywdzący dla wielkich dzieł. Reżyserzy poprawiają mistrzów opery i dodają własne pomysły, tworząc wręcz absurdalne przedstawienia, w których śpiewacy „w strojach sportowych i roboczych zmierzają z plastikowymi torbami na zakupy do supermarketów” (Ekiert, 2012: 53). Tendencja ta jest widoczna na największych festiwalach operowych Europy, takich jak choćby ten w Salzburgu, gdzie niejednokrotnie na siłę współczesniona akcja odstaje od mistrzowskiego wykonania dzieła przez światowej sławy śpiewaków i orkiestrę. Takie przekształcenia załamują konwencję bajkowości opery, która według florenckich twórców formy operowej miała być „ucieczką od trywialnej rzeczywistości w świat bajki i złudzeń” (Ekiert, 2012: 31). Jak zauważa Janusz Ekiert, opery pozbawione oryginalnej oprawy scenicznej z szokująco współczesną scenografią bliższe są rozrywce masowej niż sztuce wysokiej. Z opery zostaje tylko muzyka, która pozostawiona w starej formie tworzy rozdźwięk ze stroną wizualną. Dlatego strona muzyczna też podlega często drobnym zmianom, skrótom i wtrąceniom motywów folklorystycznych: „Kompozytorzy, pod naciskiem okoliczności, nieprzychylnego przyjęcia dzieła,

wymagań (czy też niedomagań) śpiewaków, lokalnych tradycji dokonują wielu skrótów i przeróbek” (Ekiert, 2012: 33).

Ponadto, chcąc też uzupełnić wizję przedstawioną na scenie, twórcy często dodają fragmenty muzyczne dla ogólnego kolorytu. Ekiert ilustruje to przykładem *Uprowadzenia z Seraju* ze wspomnianego festiwalu w Salzburgu. Palestyński reżyser, Francois Abou Salem, chcąc przenieść operę Mozarta we współczesny świat muzułmański, stworzył harem baszy Salima „otoczony spiralą drutów kolczastych, przypominający obóz Palestyńczyków strzeżony przez goryli uzbrojonych w kałasznikowy” i powstawał pomiędzy elementy opery autentyczny folklor turecki. „Na scenie pokazał się zespół tureckich muzyków. (...) Aktor w roli baszy Selima recytował po turecku wersety Koranu na tle tureckiej melodii fletu” (Ekiert, 2012: 112). W efekcie przedstawienie stało się widowiskiem bliższym kinowej rozrywce masowej niż operze. Krytyk udowadnia również, że tego typu próby zainteresowania młodych ludzi operą nie przynoszą skutku, a jedynie zniechęcają jej konserwatywnych fanów. Jako przykład ponownie podaje festiwal w Salzburgu. Jego dyrektor artystyczny, Gerard Mortier, postanowił zmodyfikować pełne przepychu święto opery i przyciągnąć młodych poprzez obniżki cen i skrajnie modernistyczne przed-

**Dlaczego więc dążymy do współczesniania starych, wybitnych dzieł operowych? Czy nie lepiej byłoby tworzyć**

**nowe, współczesne, idące z duchem czasu realistyczne opery, które by współistniały z dotychczasowym kanonem, wzbogacając tradycję operową?**

stawienia. Niestety, zraził tylko do siebie konserwatywną i wytworną widownię. „Ekstremalny modernizm inscenizacji operowych uznano za sztuczny, a młodzież z plecakami nie mogła zapełnić drogich hoteli i restauracji” (Ekiert, 2012: 65).

Próby sztucznego współczesniania spektakli zainicjowały oczyszczającą – wedle Ekierta – tendencję powrotu do oryginalnych, precyzyjnie dokładnych wersji oper wielkich mistrzów zarówno

pod względem muzycznym, jak i scenicznym. Pierwszym propagatorem tej myśli był światowej sławy włoski dyrygent, Riccardo Muti. Jego idea zakładała „powrót do najbardziej zgodnej z zamysłem kompozytora redakcji partytury – pierwotnej albo tej, którą twórca uznał za ostateczną” (Ekiert, 2012: 33). Orędownikiem czystości starych form operowych jest też Janusz Ekiert, który w całej swojej książce obnaża wszystkie słabości współczesnych trendów operowych. Nie zamierzam rozstrzygać, kto w tym wypadku ma rację, czy ci, którzy dążą do tego, aby opera poszła z duchem czasu, czy też ci, którzy bronią świętości starych form. Myślę jednak, że dzisiejsi wybitni reżyserzy mogliby z powodzeniem tworzyć nowe kanony współczesnej opery, zostawiając jej historyczne dzieła w pierwotnym stanie, tak jak zostawia się

architekturę minionych epok. Nikt nie próbuje przerabiać starych gotyckich budynków wedle nowych norm. Dlaczego więc dążymy do uwspółcześniania starych, wybitnych dzieł operowych? Czy nie lepiej byłoby tworzyć nowe, współczesne, idące z duchem czasu realistyczne opery, które by współistniały z dotychczasowym kanonem, wzbogacając tradycję operową?

## Opera w każdym domu

Kolejnym elementem popularyzacji opery jest komercjalizacja poprzez nagrania audiowizualne. Taka reprodukcja inscenizacji tworzy nieograniczoną widownię, wydobywa operę z uprzywilejowanego miejsca świątyni sztuki. Jak pisze Theodor Adorno, nagrania pozwalają na wielokrotne odtwarzanie opery, umożliwiając dokładne jej zgłębienie (a zarazem zrozumienie) i udostępniają muzykę wszystkim chętnym do słuchania (Adorno, 1989: 134). To obala mit jakoby sztuka wysoka była zarezerwowana tylko dla osób odpowiednio wykształconych. Każdy może posłuchać największych oper w najznakomitszych wykonaniach, w zaciszu własnego domu. Opera wychodzi ze świątyni sztuki, aby spotkać się z widzem w jego codziennej przestrzeni, gdzie nie obowiązują sztywne zasady zachowania czy ubioru. Co więcej, w większości przypadków zobaczenie tych przedstawień na żywo byłoby nieosiągalne dla melomana, a wysoka jakość współczesnego, domowego sprzętu audiowizualnego daje doskonały obraz i dźwięk. Jak zauważa Jeremy Tambling, głos nagrany w warunkach studyjnych lub zarejestrowany przed nagraniem filmowym, odtwarzany w systemie *dolby surround* jest wręcz mocniejszy i lepszy niż w rzeczywistości (Tambling, 1987: 55, 105). Obecna technika pozwala nam na doskonały odbiór audiowizualny i dziś nie są już potrzebne zabiegi z przeszłości, gdy dla poprawienia jakości dźwięku telewizja i radio emitowały operę równocześnie, tak aby odbiorca mógł włączyć radio z telewizorem, tworząc swoisty efekt *dolby surround*. To dawało zbliżoną jakość do odbioru na żywo (Knapp, 1985: vii).

Odbiór filmu operowego w jakości *high definition* i w systemie *dolby surround* może być równie emocjonującym doświadczeniem, jak odbiór na żywo. Szczególnie jeśli projekcja filmu ma miejsce w kinie. Kina są w stanie odtworzyć dźwięk nagrany w studio przed nakręceniem filmu operowego w jakości często lepszej od oryginału. Co więcej, bilety kinowe są dużo tańsze od teatralnych, a projekcja filmu operowego może się odbywać w wielu salach kinowych jednocześnie, w dużo większej częstotliwości niż wystawienia oper w teatrach. Produkcje teatralne są ograniczone czasem, miejscem i liczbą przedstawień (Wollman, 2010: 109). Prezentacja filmów operowych w kinach, ich dystrybucja na płytach do domowego odtwarzania czyni operę przystępniejszą dla każdego.

Innym jeszcze przypadkiem jest filmowa adaptacja spektaklu operowego. W tym wypadku jest to trochę więcej niż rejestracja tego, co się dzieje na scenie, gdyż dochodzi do tego znaczne wykorzystanie technik filmowych

**Odbiór filmu operowego w jakości high definition i w systemie dolby surround może być równie emocjonującym doświadczeniem, jak odbiór na żywo**

i plenerów. Oczywiście tego typu przekaz ma swoje plusy i minusy. Film pozwala na zobaczenie szczegółów, które widz może przeoczyć w dużym teatrze operowym. Są to gesty, wyraz twarzy, ironia w głosie, emocje. Jak pisze Jeremy Tambling, statyczność opery, brak okoliczności do gry aktorskiej i długość oper działa na niekorzyść operowej produkcji filmowej (Tambling, 1987: 14, 22). Choć odbiorca filmu operowego widzi więcej szczegółów, to jednak jego postrzeganie jest ograniczone przez oko kamery, która zabiera niezależność w wyborze fragmentu sceny, na której skupia się widz. Można dostrzec też w tym plusy. Kamera zwiększa skupienie na prowadzonej narracji i pomaga w analizie opery, która mieści w sobie wiele konwencji (Tambling, 1987: 164). Natomiast zbliżenia zwiększają napięcie akcji i wskazują ważniejsze elementy danej sceny, działając poniekąd jak światło jupiterów w teatrze. Co więcej, jak pokazuje Jean-Pierre Ponnelle – jeden z reżyserów oper końca XX wieku – techniki filmowania dopasowane muzycznie mogą podnieść walory artystyczne produkcji. Kamera staje się niejako dodatkową linią melodyczną w partyturze, kiedy dynamika ujęć podąża za dynamiką muzyki, montaż scen za rytmem, a nasycenie koloru i kadrowanie za harmonią w muzyce (Criton, 2010: 99).

Następnym aspektem filmu operowego jest uproszczenie libretta. Skrócona fabuła z większą ilością dialogów mówionych przyspiesza akcję i zbliża formę operową do filmu. Ma to słabe strony. Ponieważ w filmie operowym ogranicza się arie, jak i inne formy śpiewane dla przyspieszenia akcji, oryginalny przebieg muzyki zostaje zakłócony, występuje jako tło przedstawianych zdarzeń, a nie jako integralna część fabuły (Ekiert, 2012: 62). Dla dodania kolorytu filmy operowe często nagrywa się w prawdziwych plenerach. Współczesny widz przyzwyczajony do dosłownego realizmu produkcji masowej chce widzieć realizm w operze. Dochodzi do załamania konwencji opery, która traci swoją wysublimowaną aurę i staje się skomercjalizowaną formą rozrywki. Jak pisał Walter Benjamin, wszelka reprodukcja dzieła sztuki powoduje utratę jego aury, ponieważ traci swoją autentyczność, oryginalne miejsce w przestrzeni i reprezentatywne cechy (Benjamin, 2008: 15). W tym przypadku opera zyskuje klimat rozrywki masowej i traci swoją aurę, aby pozyskać szersze grono odbiorców.

Mistrzem wykorzystania środków masowego przekazu do komercjalizacji opery był Herbert von Karajan. Stworzył „imperium artystyczne”, gdzie „cel estetyczny wiązał się z działalnością przemysłową i handlową”. To połączenie zmysłu handlowego i poczucia piękna dało mu fortunę. „Założył wytwórnię filmów operowych, (...) na festiwalu w Salzburgu inscenizował opery, by je nagrać, sfilmować i sprzedawać” (Ekiert, 2012: 62). Karajan w Salzburgu stworzył „Olimp muzyczny” – tylko tam podczas jednego przedstawienia można było jednocześnie podziwiać dwóch najśłynniejszych tenorów – Plácido Domingo i Luciano Pavarottiego, jak i innych znanych na całym świecie: Jose Carrerasa, Jessye Norman, Wolfganga Brendla (Ekiert, 2012: 63). W swojej pracy wykorzystywał system gwiazdorski: zapraszał śpiewaków światowego formatu do wykonania wiodących ról w danym spektaklu w ciągu kilku przedstawień (Knapp, 1985: 107). Nie wpływało to korzystnie na pracę zespołową. W trudnej sytuacji byli wybitni dyrygenci, którzy w ciągu kilku prób musieli złożyć w harmonijną całość niezgrany zespół (Adorno, 1989: 79). Wszystko to dla komercjalizacji sztuki, podniesienia prestiżu i rentowności teatru operowego. W ten sposób „Karajan ponad trzydzieści lat potrafił zarządzać festiwalami, by utrzymać atmosferę sensacji artystycznych” (Ekiert, 2012: 57). Nie brakowało



jednak krytyki festiwalu w Salzburgu, który dla wielu był jedynie pokazem próżności najbogatszych.

Obecnie doskonałym popularyzatorem opery starego i nowego kanonu jest francuski kanał telewizyjny Mezzo, który nadaje muzykę poważną i jazz w różnych formach, od krótkich klipów, po pełne transmisje, programy dokumentalne i lekcje mistrzowskie. W programach prezentowane są nowe talenty, gwiazdy i legendy scen całego świata. Repertuar muzyczny obejmuje opery, koncerty symfoniczne, koncerty jazzowe, recitale, muzykę sakralną, muzykę etniczną, balet i taniec. Na antenie Mezzo można zobaczyć każdego dnia cztery pełne widowiska muzyczne, często z najśłynniejszych sal koncertowych: Pleyel Hall, Amsterdam Concertgebouw, Berlin Philharmonic, Vienna's Musikverei, Zurich's Tonhalle, Paris Orchestra Hall, Théâtre Mariinsky i wiele innych. Natomiast dwa razy w tygodniu można uczestniczyć w wieczorze operowym transmitowanym z największych sal operowych świata: Opera Paryska, La Scala, Metropolitan Opera, Covent Garden. Na antenie Mezzo nie brak też festiwalu muzycznych: Aix-en-Provence, Verbier, Salzburg, Bayreuth, Fez, Beaune, Saintes, Colmar. Nic dziwnego, że program dający melomanom na całym świecie nieograniczone możliwości obcowania ze sztuką najwyższych lotów z najbardziej prestiżowych sal świata cieszy się dużą popularnością. Nadawany w czterdziestu czterech krajach ma ponad osiemnaście milionów odbiorców i można śmiało stwierdzić, że jest największym propagatorem sztuki na świecie.<sup>1</sup> Ponadto telewizyjne transmisje koncertów i spektakli zmieniają dotychczasowe rozumienie pojęcia publiczności, która jest teraz nieograniczona miejscem, wielomilionowa i wielokulturowa, rozprzestrzeniona na całym świecie, ale też zjednoczona jedną sceną.

**telewizyjne transmisje koncertów i spektakli zmieniają dotychczasowe rozumienie pojęcia publiczności, która jest teraz nieograniczona miejscem, wielomilionowa i wielokulturowa, rozprzestrzeniona na całym świecie, ale też zjednoczona jedną sceną.**

## Współczesna opera jako hybryda

Pojęcie spektaklu operowego i widowni zmienia się również w nowej formie operowej, jaka powstała w XX wieku. Jest to hybryda łącząca spektakl operowy z widowiskiem muzycznym zbliżonym do koncertów muzyki rozrywkowej. W XX wieku powstały takie hybrydy, jak pop-opera, rap-opera, disco polo opera, czy rock-opera, będąca najczęściej tworzoną hybrydą formy operowej z muzyką popularną. Fenomenem tego typu połączeń jest odmienność charakteru dwu form. Znajduje to odzwierciedlenie już w nazwach, które mają

<sup>1</sup> Dane liczbowe podają za: [www.mezzo.tv/en/mezzo-en](http://www.mezzo.tv/en/mezzo-en), (dostęp: 1.06.2013).

charakter oksymoronu. Za przykład niech posłuży tu rock-opera. Z jednej strony, rock – dynamiczna, energiczna, bardzo głośna muzyka z mocnym rytmem, elektrycznymi gitarami i perkusją. Jej charakter zachęca publiczność do żywiołowej reakcji. W formę koncertu rockowego wpisana jest interakcja między odbiorcami a wykonawcami, wspólne śpiewanie utworów, skakanie, nawet wymiany zdań. Koncert tego typu tworzy wspólnotę, „zbiorowe doświadczenie i energię krążącą między widownią a sceną” (Burszta, 2003: 19). Z drugiej strony, opera – poważna, dość statyczna forma muzyczna, narzucająca odbiorcom sztywne standardy zachowania, które według przyjętych zasad są oznaką pełnego szacunku do wykonawców. Widownia siedzi w ciszy i skupieniu, pozwalając sobie tylko na wewnętrzne przeżycia. Jedyną reakcją publiczności są aplauzy, które też są regulowane przyjętymi normami spektaklu i pojawiają się w określonych momentach. Warto w tym miejscu zauważyć, że taki odbiór spektakli operowych zapoczątkowała zmiana charakteru dużych miast i wejście klasy średniej pośród arystokracji. Klasa średnia wchodząc w „obcy świat”, szukała artystycznych, arystokratycznych form rozrywek, które by poprawiły ich poczucie osobistego rozwoju. Nie wierząc swoim umiejętnościom oceny, w natężeniu próbowali zrozumieć, co śpiewacy i autor dzieła chcą im przekazać. Niepewni swojego statusu trzymali się kurczowo najbardziej podstawowych zasad etykiety, hamując w sobie wszelkie spontaniczne reakcje. W ten sposób to właśnie klasa średnia stworzyła nowy styl zachowania w teatrach (Frith, Straw i Street, 2001: 56).

Jednak nie tylko sposób odbioru obu widowisk muzycznych jest diametralnie różny. Odmienna jest również forma. Piosenki muzyki popularnej, w tym rockowe, są zazwyczaj trzyminutowymi utworami, a koncert składa się z serii kilkunastu utworów, które rzadko są ze sobą powiązane. Opera jest utworem o długiej, rozbudowanej formie. Chociaż można ją podzielić na poszczególne fragmenty zbliżone rozmiarami do piosenki popularnej, są one ze sobą nierozzerwalnie połączone i stanowią całość kilkugodzinnego utworu. W rock-operze lub innej hybrydzie opery z muzyką popularną następuje przeniknięcie krótkiej formy popularnej w starą, długą formę artystyczną i zaburzenie stereotypowego przekonania, że popularne znaczy bezwartościowe.

Kolejną różnicą jest podejście do treści przekazywanych w utworach. Opera stworzona jako forma „ucieczki od trywialnej rzeczywistości w świat bajki i złudzeń” (Ekiert, 2012: 31) w inscenizacji opiera się na sztuczności. Głównym elementem nienaturalności przedstawianych zdarzeń jest to, że wszystkie słowa są śpiewane. Ten „nienaturalny” sposób komunikacji między postaciami zwiększa niezwykłość opery. Natomiast muzyka rockowa łączy się z wiarygodnością i uczciwością sceniczną, według której muzycy wkładają duszę w swoje utwory. „Owa autentyczność zależy od zdolności do artykułowania powszechnych pragnień, uczuć i doświadczeń we «wspólnym» języku. Ideologia autentyczności wymaga, aby wykonawca odnosił się do swoich odbiorców w sposób «prawdziwy»” (Melosik, 2003: 22). Chociaż widownia ma świadomość, że pozornie naturalne i spontaniczne zachowania sceniczne wykonawców są często zaplanowane i wystudiowane, to jednak ta wyreżyserowana autentyczność ma bardzo silne oddziaływanie. Muzycy są oceniani poprzez swój warsztat i przekaz, który łączy się z emocjonalną szczerością, prawdą autobiograficzną i socjo-politycznymi odniesieniami (Wollman, 2010: 25–26).

Ostatnim ważnym rozdzwięciem między muzyką popularną a operą w takich formach hybrydowych, jak rock-opera jest zupełnie odmienna emisja głosu, której kryteria zmieniły się wraz z rozwojem techniki pod koniec XX

wieku. Do połowy ubiegłego stulecia najważniejszy był warsztat wokalny wykonawcy. Bez względu na to, czy śpiewał muzykę rozrywkową, czy tzw. poważną, liczyło się przygotowanie wokalne. Dlatego też śpiewacy z powodzeniem występowali zarówno na scenach operowych, jak i estradach muzyki rozrywkowej. Przykładem może tu być doskonały polski tenor, Jan Kiepura, który w latach trzydziestych ubiegłego stulecia podbił estrady i teatry operowe całego świata, a muzyka rozrywkowa przyniosła mu największą popularność.

Śpiew operowy wymaga specyficznej techniki z szeroko ustawionym gardłem, niską pozycją języka i bardzo elastycznymi wargami kształtującymi samogłoski i spółgłoski z przodu ust (Potter, 2000:71). Efektem takiego sposobu śpiewania jest wrażenie „okrągłego” dźwięku, a nie „spłaszczonego”, jak przy braku ustawionej emisji głosu, a co za tym idzie – siła głosu i bardzo dobra dykcja. Współcześni wykonawcy muzyki popularnej coraz częściej nie mają przygotowania wokalnego, a ich niedomagania głosowe i słaba dykcja nadrabiana jest nagłośnieniem. Mikrofony dają możliwość konkurowania głosu ludzkiego z instrumentami elektrycznymi bez żadnego wysiłku. To wpływa na jakość śpiewania. Jak zauważa Steve Sweetland, nauczyciel śpiewu na Broadwayu, świadomość tego, że głos będzie wzmocniony i technicznie ulepszony zmniejsza dbałość wykonawców (Wollman, 2010: 126). Nagłośnienie niesie ze sobą jednak także określone korzyści. Siła i jakość dźwięku scen muzycznych zbliżyła się do poziomu dźwięku kinowego. To pozwala słuchaczom muzyki popularnej na żywiołowe reakcje. Szczególnie widzowie koncertów rockowych mają dużą swobodę w reagowaniu na to, co dzieje się na scenie i współtworzeniu koncertu poprzez interakcje z wykonawcami, o czym wcześniej była już mowa (Wollman, 2010: 202). Nagłośnienie przyczyniło się do powstania hybryd opery z różnymi gatunkami muzyki popularnej i dało odbiorcom widowisk operowych możliwość żywiołowej reakcji i integracji z artystami poprzez wspólne śpiewanie. W efekcie doszło do przenikania się artystycznej formy opery z muzyką popularną, opartą na instrumentach elektrycznych ze śpiewem bez przygotowania wokalnego. Nagłośnienie przyczyniło się też do tworzenia monumentalnych widowisk muzycznych nieograniczonych przestrzenią sali koncertowej czy teatru. To wszystko daje nowe możliwości prezentacji muzycznych i tworzy popularną formę opery.

Współczesne próby spopularyzowania opery prowadzą do uproszczenia jej formy i odbioru oraz zbliżenia do rozrywki masowej. Opery tworzy się z elementami muzyki rozrywkowej, oryginalna scenografia zostaje uwspółcześniona, aby bajkowy charakter urealnić, gdyż współczesny odbiorca przyzwyczajony jest do dosłownego realizmu i wartkiej akcji. W celu przyspieszenia akcji stosuje się skróty fabuły i muzyki. Nadmiernie wykorzystuje się recytatywy, aby zbliżyć operę do współczesnego tempa życia. Dla uproszczenia tłumaczy się teksty śpiewane na scenie. Łatwiejszy odbiór wielopłaszczyznowej formy tworzy się poprzez filmy operowe. Nagrania audiowizualne komercjalizują operę i wydobywają ją ze świątyni sztuki, likwidując wszelkie niedogodności sztywnych zasad zachowania czy ubioru w teatrze operowym. Popularyzowanie oper poprzez transmisje zmienia dotychczasowe pojęcie publiczności, która do tej pory była ograniczona miejscem i czasem odbioru. Zaś nowatorskie, hybrydowe opery oraz eksperymentalne prezentacje oper starego kanonu wprowadzają nową jakość w starą formę, tworząc współczesne, spopularyzowane widowiska operowe idące z duchem czasu.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno T. (1989). *Introduction to the Sociology of Music*. New York.
- Benjamin W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Massachusetts.
- Burszta W. J. (2003). Kultura rocka: styl życia – styl pamięci, [w:] Burszta W. J. i Rychlewski M. (red.), *A po co nam Rock. Między duszą a ciałem*. Warszawa.
- Criton M. (2010). *When Opera Meets Film, Cambridge Studies in Opera*. New York.
- Ekiert J. (2012). *Zwiedzajcie Europę, póki jeszcze istnieje*. Warszawa.
- Knapp M. J. (1985). *The Magic of Opera*. New York.
- Melosik Z. (2003). Muzyka rockowa – w pogoni za autentycznością, [w:] Burszta W. J. i Rychlewski M. (red.), *A po co nam Rock. Między duszą a ciałem*. Warszawa.
- Mendyk M. *Opera przyszłość Według Trelińskiego 2009*. [www.dziennikteatralny.pl/artykuly/opera-przyszlosci-wedlug-trelinskiego.html](http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/opera-przyszlosci-wedlug-trelinskiego.html) (dostęp: 28.05.2013).
- Mokrzycka-Pokora M. (2013). *Mariusz Treliński*. [www.culture.pl/baza-muzyka-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/EA5/content/mariusz-trelinski](http://www.culture.pl/baza-muzyka-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/EA5/content/mariusz-trelinski) (dostęp: 20.05.2013).
- Sadie S. (2004). *The Illustrated Encyclopedia of Opera*. London.
- Tambling J. (1987). *Opera, Ideology and Film*. Manchester.
- Tumiłowicz B. (2003). *Carmen wśród przemytników*. [www.przegląd-tygodnik.pl/pl/artikul/carmen-wsrod-przemytnikow](http://www.przegląd-tygodnik.pl/pl/artikul/carmen-wsrod-przemytnikow) (dostęp: 28.05.2013).
- Wollman E. L. (2010). *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. Bloomington.