

# Agnieszka Sieradzka

---

## Opera, konwencja i postmodernizm

---

Nowa Krytyka 10, 201-219

---

1999

Artykuł został 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.

**Agnieszka Sieradzka**

Uniwersytet Wrocławski

## **Opera, konwencja i postmodernizm**

Opera jest dziedziną bardzo zaniedbaną pod względem intelektualnym. Naukowa czy eseistyczna refleksja nad nią jest w filozofii prawie nieobecna. Tymczasem myśl jest niezbędna, jeśli opera ma być rzeczywiście „najpiękniejszym nieporozumieniem jakie stworzyła ludzkość”<sup>1</sup>, a nie po prostu – nieporozumieniem. Ujmując rzecz inaczej, nie można ustawać w dążeniu do obalenia stereotypu, jakoby opera była czymś niegodnym filozoficznej refleksji. Warto przypomnieć, że według założeń jej twórców miała być ona najdoskonalszym i najdokładniejszym odwzorowaniem pitagorejsko-platońskiej koncepcji muzycznego kosmosu (harmonii sfer). Obalenie tej koncepcji spowodowało, że runęła oparta na nim teoria muzyki, a opera utraciła swoje gwarancje estetyczno-metafizyczne. Już choćby rozwinięcie tego wątku otwiera

---

<sup>1</sup> Cyt. za O. Pisarenko: *Myślenie o operze*. „Ruch Muzyczny” 1982, nr 12, s. 8.

perspektywy myślenia o operze w filozofii. Inną, którą tu proponujemy, otwiera kategoria konwencji – źródło owego nieporozumienia.

Spróbujmy przyrzeć się właśnie przez pryzmat tej kategorii operze postmodernistycznej. Nasze rozważania wypada jednak poprzedzić ogólną prezentacją kategorii konwencji.

Przez konwencję w sztuce rozumie się:

- „umowny sposób traktowania elementów otaczającego nas świata jako znaków kreowanej rzeczywistości”<sup>2</sup>,
- pewien właściwy dla jakiejś epoki historycznej lub kręgu kulturowego sposób kształtowania tworzywa artystycznego.

Konwencja konstytuuje rzeczywistość estetyczną, poszczególne jej typy ustalają reguły tej rzeczywistości. Konwencja wymaga akceptacji dwustronnej, tzn. przyjęcia proponowanej umowności zarówno przez tych, którzy się do niej odwołują w tworzeniu dzieła artystycznego, jak i tych, do których jest adresowana. Opozycjami konwencji są m.in.: naturalność, oryginalność, twórczość – odkrywanie, indywidualność, bezpośredniość, wierność intencji twórczej – zgodność dzieła z wewnętrznym odczuciem artysty. Najsilniejszą opozycją jest autentyczność. Klasyczna tradycja utożsamiała ją zawsze „z autorytetem, mistrzostwem w rzemiośle, znajomością formy, poszukiwaniem moralnej bądź estetycznej doskonałości”<sup>3</sup>. Współczesna twórczość definiuje autentyczność niemal wyłącznie w kategoriach jakości i bezpośredniości zarówno intencji artysty, jak i oddziaływania na widza. Trzeba tu zauważyć, że słowo „konwencja” nie pojawia się w znaczeniu współczesnym przed wiekiem XVIII. Jedynie u Corneille’a znajdujemy wyrażenie *fictions du théâtre*. Nie rozumiał on jednak tych „fikcji” w sensie, jaki później otrzymało słowo konwencja odnoszone do powierzchownej, sformalizowanej, zestandaryzowanej, zbanalizowanej, pozbawionej siły ekspresyjnej sztuki. Słowo to pojawiło się więc od razu z ujemną konotacją. Wyjaśniając ten fakt Arnold Hauser stwierdza, iż

---

<sup>2</sup> A. Hausbrandt: *Umowności i opozycje teatru*, [w:] *Elementy wiedzy o teatrze*. Warszawa 1990, s. 79.

<sup>3</sup> D. Bell: *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*. Warszawa 1994, s. 168.

konwencje „musiały stać się w pewnej mierze problematyczne, aby zaczęto je sobie uświadamiać”<sup>4</sup>. Przeciw konwencjom pierwsi wystąpili Encyklopedyści, wprowadzając do estetyki hasła naturalistyczne, następnie romantycy – z ich pragnieniem indywidualności, gloryfikacją wyobraźni, fantazji i uczuć. Ich kontynuatorami byli ekspresjoniści, którzy przeciwstawiali konwencji kategorię ekspresji. Dążąc do utożsamienia sztuki z życiem absolutnie zanegowała konwencje Wielka Awangarda. Odmianą postawę wobec konwencji zdaje się przyjmować postmodernizm. Zanim ją przedstawimy, kilka słów o operze.

Opera uznawana jest za najbardziej konwencjonalną ze sztuk. Żadna forma artystyczna nie zachowuje bowiem tylu nie zmienianych konwencji przez tak długi czas co ona. „Materialne uwarunkowanie”, z którego wywodzą się specyficzne konwencje operowe, to połączenie różnych rodzajów sztuk, a przede wszystkim literatury – słowa i muzyki. Podstawą operowej umowności jest śpiew, będący formą porozumiewania się bohaterów. Samo słowo śpiewane jest konwencją, ponieważ człowiek w rzeczywistości pozaestetycznej nie śpiewa. Operowe konwencje ukształtowały się w obrębie estetyki barokowej. Naczelnym jej pojęciem była perswazja, ważnym elementem, wyłożona w drugiej księdze „Retoryki” Arystotelesa, teoria afektów. „Retoryka nie odróżnia prawdy od prawdopodobieństwa; jako środki do przekonania widza są one równie wiele warte”<sup>5</sup>. Istotą operowej konwencji jest świadome złudzenie, któremu służy umyślnie podkreślona umowność.

### Postmodernizm wobec konwencji

Powrót do konwencji był nie tyle niemożliwy, ile – w świetle estetycznych założeń awangardy – raczej niewskazany. Konwencje umiesz-

---

<sup>4</sup> A. Hauser: *Przeciwnstawne siły w historii sztuki: oryginalność i konwencje*, [w:] *Filozofia historii sztuki*. Warszawa 1970, s. 381.

<sup>5</sup> J. Białostocki: „*Barok*”: *styl, epoka, postawa*, [w:] *Pięć wieków myśli o sztuce*. Warszawa 1976, s. 244.

czony zostały w kanonie rzeczy zabronionych. Użycie ich opatrzone sankcją etyczną. Sięganie po konwencje, a więc po to, co „nieodwracalnie stracone”, uznał Theodor W. Adorno za wstecznicstwo, zgnily kompromis, galwanizowanie trupa, filisterstwo, zaprzędanie i serwilizm. A przecież „racjonalnie myśląca jednostka – jak pisze Edward Shils – może [...] dojść do zaakceptowania bardzo dużej części tego, co zostało przekazane przez tradycyjną transmisję, nie z musu czy bierności, nie ze strachu przed świętą przeszłością i nie z braku innych możliwości, lecz dlatego, że po zbadaniu sprawy wyda się jej to najbardziej rozumne”<sup>6</sup>. Kiedy więc zaczęły się wyczerpywać potencje kreacyjne Wielkiej Awangardy, postanowiono w celu „ożywienia tkanki sztuki” (A.B. Oliva) skorzystać z przekazanych przez ową tradycyjną transmisję konwencji („Znaleźliśmy się w punkcie – zauważa Krzysztof Penderecki – gdy najbardziej twórcze okazuje się otwieranie drzwi za sobą”)<sup>7</sup>. Ich użycie miało też umożliwić odzyskanie utraconego kontaktu z odbiorcą („Świadome nawiązanie do tradycji – pisze Penderecki – stało się dla mnie szansą przezwyciężenia rozdzwiewku między artystą i odbiorcą”)<sup>8</sup>.

Rekonstrukcji historycznych konwencji postmodernizm nie podjął w zamiarze udowodnienia ich ponadczasowej prawomocności. Przeciwnie. Przyjęta przez postmodernistów postawa wobec konwencji – wynikająca ze stosunku do sztuki dawnej w ogóle – jest postawą sceptycznych nihilistów i demaskatorów, trwających w stanie permanentnego podejrzenia, postawą z zasady ironiczną i pozbawioną złudzeń. Dokonują więc oni raczej swoistej reinterpretacji konwencji. Stąd „wspominając” konwencje, ujmuje je w cudzysłów. To ujęcie oznacza według

---

<sup>6</sup> E. Shils: *Tradycja*, [w:] *Tradycja i nowoczesność*, pod red. J. Szackiego, I. Kurczewskiej. Warszawa 1984, s. 63–64.

<sup>7</sup> K. Penderecki: *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*. Warszawa 1997, s. 22.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 12.

Marii Gołaszewskiej: „ja to rozumiem nieco inaczej”<sup>9</sup>. Oznacza też zaproszenie do estetyzującej zabawy, gry *etc.* „Radykalny eklektyzm” (Ch. Jencks) zezwala tu bowiem na równoprawne korzystanie z wszelkich konwencji. Nie wprowadza stałych reguł ich wyboru ani nie tworzy nowych, spójnych całości wedle kryteriów jednostkowych. Proponuje akceptację „schizofrenii artystycznej”.

Aby uniemożliwić wszelką apologię i panegiryzm, poddaje się konwencji przekształceniu, ignorując pierwotny kontekst, pierwotne przesłanki ideowe czy treści, które były z nimi związane. Słowem, oczyszcza się je z pierwotnych wartości. „Symbole i emblematy szubują teraz – pisze Elżbieta Szczepańska – w gramatycznej próżni”<sup>10</sup>. Konwencje przeniesione zostają w świat zgoła odmiennych założeń estetycznych, często pozostających w demonstracyjnej sprzeczności z założeniami genetycznymi, przefiltrowane przez współczesną technikę artystyczną, poddane działaniu nowych kategorii stylistycznych *etc.*

Postmoderniści „obracają wniwecz stosunki między elementami wypowiedzi, wykrzywiają proporcje. Ornament zmieniają w element struktury, elementy struktury pozbawiają właściwości nośników konstrukcji. Słowem – zniekształcają lub niszczą składnię konwencjonalnego języka, dokładnie tego samego, którego idiom ewokują”<sup>11</sup>.

Faworyzowaną formą „rozrachunku” z konwencjami jest parodia. Stąd też wspomniane permutacje wykazują często, choć nie zawsze, jej znamiona. Parodia to zresztą jedna z rozlicznych postaci intertekstualności (cytat, aluzja, *collage*, wszelkiego typu stylizacje), obrana przez postmodernistów na podstawową cechę sztuki. Dla Adorna parodia – główna forma sztuki o sztuce – „oznacza podrabianie, a przez podrabianie kpnię”<sup>12</sup>, czyli drwiące naśladownictwo.

---

<sup>9</sup> M. Gołaszewska: *Postmodernistyczna gra w kulturę*, [w:] *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1992, s. 106.

<sup>10</sup> E. Szczepańska: *Kilka uwag o postmodernizmie w muzyce*. „Ruch Muzyczny” 1991, nr 6, s. 5.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Th.W. Adorno: *Filozofia nowej muzyki*. Warszawa 1974, s. 237.







w XVIII wieku – A.S.] wyłącznie fonetycznym tworzywem”<sup>17</sup>. Akcja sceniczna została w „Edypie” usunięta. Oprócz Terezjasza, Pasterza i Posłańca wszystkie postacie mają „mieszkać w swoich strojach i maskach. Poruszają tylko ramionami i głową. Powinny wyglądać jak żywe posągi”<sup>18</sup>. Scena nie powinna mieć żadnej „głębi” – wszystko ma się rozwijać na pierwszym planie. W komponowaniu muzyki posłużył się Strawiński stereotypowymi stosunkami tonalnymi. Stereotypii harmoniczej odpowiada sztywność struktur rytmicznych. Zewnętrzny podział przebiegu muzycznego rządzonej jest zgodnie z prawami operowej konwencji, przez użycie form zamkniętych: arii, duetów, chórów.

Według Adorna „Oedipus Rex” jest dziełem, w którym „sprzeczność między pretensjami do wielkości [tragedia Sofoklesa, łaciński tekst, ascetyzm ruchu scenicznego, gestu, postaci i dekoracji – A.S.] a uparcie mizerną treścią muzyczną [stylizacje i archaizacje – A.S.] sprawia, że [jego – A.S.] powaga [...] przechodzi wręcz w dowcip, przeciw któremu sama wznosi karzącą dłoń”<sup>19</sup>. Sam Strawiński po skomponowaniu „greckiej” opery zdał sobie sprawę z niemożliwości dosłownego naśladowania prawideł klasycystycznych, uznawanych za przeżytek, ani tym bardziej przywrócenia skostniałym konwencjom żywotności. Korzystanie z tradycyjnych form prowadzi, zgodnie z przewidywaniem Adorna, do artystycznego nihilizmu. „Kto mimo wszystko – pisał filozof – używa formy, która niebawem stanie się archaiczna, ten musi ją «skonstruować» [...]. Konstrukcja z góry wyznaczonej formy staje się jednak czymś «jak gdyby» i przyczynia się do jej zniszczenia”<sup>20</sup>.

Konwencje można więc co najwyżej parodiować, by dać świadectwo znużeniu epoki. „Czemu wszystkie niemal rzeczy wydawać mi się

---

<sup>17</sup> I. Stravinsky: *Chroniques de ma vie*. Paris 1935, t. 2. Cyt. za R. Vlad: *Strawiński*. Kraków 1974, s. 126.

<sup>18</sup> I. Stravinsky, R. Craft: *Dialogues and a Diary*. New York 1963. Cyt. za R. Vlad: op.cit., s. 127.

<sup>19</sup> Th.W. Adorno: op.cit., s. 265.

<sup>20</sup> Th.W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Warszawa 1994, s. 364.

muszą swą własną parodią? Czemu zdawać mi się musi, jakoby prawie wszystkie, więcej, wszystkie środki i konwencje sztuki **nadawały się dziś już tylko do parodii?**” – zapytywał wyimaginowany kompozytor Adrian Leverkühn<sup>21</sup>. Parodiowanie jawi się także jako konieczność w procesie tworzenia sztuki. „Powierzchowne byłoby piętnowanie tej skłonności – pisał Adorno – jako cywilizacyjno-aleksandryjskiej w Spenglerowskim znaczeniu tego słowa, czyli świadczącej o tym, że kompozytorzy nie mają już nic do powiedzenia od siebie i dlatego przywierają pasożytniczo do rzeczy utraconych. [...] Przyczyna tej tendencji jest natury technicznej. Możliwości «inwencji» [...] są w rzeczywistości niemal ściśle wyliczalne”<sup>22</sup>. „Witalna potrzeba rewolucyjnego postępu i rodzenia nowości – pisał z kolei powieściowy nauczyciel Leverkühna – zdana jest na rozpuszczalnik w postaci silniejszego subiektywnego poczucia wsteczności, wyjałowienia, przeżycia się powszechnie stosowanych środków, a posługuje się przy tym metodami pozornie niewitalnymi [...] przekłętą skłonnością do widzenia rzeczy w świetle ich własnej parodii”<sup>23</sup>.

Jako parodia operowego gatunku, naświetlająca i podkreślająca rozmaite aspekty jego historii, pomyślany został właśnie „Żywot Rozpustnika”. Tę operę Strawińskiego Lewon Akopian proponuje uznać za „swobodną realizację” „Straconych zachodów miłosnych” wspomnianego już Leverkühna<sup>24</sup>. Motywy jej powstania opisano następująco: „Można by spotęgować tę grę, zabawiając się formami, z których, jak wiadomo, wszelkie życie uszło”<sup>25</sup>. I w innym miejscu: „miało to być odnowienie opery buffo w duchu najsztuczniejszego persyflażu i persy-

---

<sup>21</sup> Th. Mann: *Doktor Faustus*. Wrocław 1996, s. 241.

<sup>22</sup> Th. W. Adorno: *Filozofia nowej muzyki*, s. 232.

<sup>23</sup> Th. Mann: op.cit., s. 243.

<sup>24</sup> L. Akopian: *Muzyczna autobiografia Strawińskiego*. „Ruch Muzyczny” 1993, nr 2, s. 1, 6, 7.

<sup>25</sup> Th. Mann: op.cit., s. 435.

flażu sztuczności, wytwór wysoce zwodniczego kunsztu, wykpienie afektowanej ascezy oraz piękności<sup>26</sup>.

„*«Żywot Rozpustnika»* jest bezsprzecznie operą – mówił Strawiński definiując swoje dzieło – operą z ariami, recytatywami, chórami i partiami zespołowymi. Jego struktura muzyczna, pomysł zwrócenia się do tych form, nawet stosunki tonalne, idą po linii tradycji klasycznej<sup>27</sup>. W uzupełnieniu tej wypowiedzi kompozytora dodajmy, że opera dzieli się na trzy akty. Każdy ma trzy sceny. Pierwszy akt rozpoczyna nie uwertura, lecz fanfara. Całość wieńczy epilog: główne postacie wychodzą na proscenium, już bez peruk, aby odśpiewać morał, utrzymany w stylu z „*Don Giovanniego*”. Retoryka wokalna zostaje zachowana, np. partia groźnego diabła przeznaczona jest dla basu, rozpaczającej Anne – dla sopranu.

Powrót do formy i postaw przeszłości osiąga tu, zdaniem Vlada, „większą oczywistość niż w którymkolwiek poprzednim dziele, zarówno pod względem zewnętrznych, formalnych aspektów, jak też najbardziej wewnętrznej struktury języka dźwiękowego<sup>28</sup>”. Zwróćmy uwagę choćby na Akt 1, scenę 1: fraza, jaką Tom przypieczętowuje pakt, jest najbardziej zużyta z kadencyjnych formuł, którymi w przeszłości schematycznie kończyło się recytatywy, arioso i terzettino następujące po nim mają w akompaniamencie „równie stare i prawie banalne formuły”.

Opera Strawińskiego wykazuje wiele cech wspólnych pod względem sytuacji dramatycznych i reminiscencji paradygmatów muzycznych z utworami, które weszły na stałe do historii teatru operowego.

Wystan H. Auden, współautor libretta, wspominał, iż motywy wersji Hogartha tworzące jego kanwę, połączone zostały z trzema „pospolitymi mitami”: historią Mefistofelesa, partią kart z diabłem oraz mitem o trzech życzeniach. Konsekwencją mitycznej wieloznaczności scenicznego wątku jest złożoność postaci, które ją ucieleśniają. Bohater,

---

<sup>26</sup> Ibidem, s. 295.

<sup>27</sup> E.W. White: *Stravinsky. The Composer and His Work*. London 1979. Cyt. za R. Vlad: op.cit., s. 194.

<sup>28</sup> R. Vlad: op.cit., s. 202.

Tom Rakewell, łączy w sobie rysy takich postaci operowych, jak Don Giovanni, Faust, Hermann; Nick Shadow jest syntezą Mefistofelesa, Leporella i Jagona. Wprowadzono także elementy *comedia dell'arte* – nazwiska bohaterów charakteryzują ich postacie (Rakewell – tęgi hulaka, Trulove – prawdziwa miłość, Shadow – cień).

W muzyce poza analogiami z „Don Giovannim”, „Wolnym Strzelcem”, „Cosi fan tutte” można odnaleźć także inne: z „Orfeuszem” Monteverdiego, „Carmen”, „Otellem”, „Damą Pikową”, „Don Pasquale”, „Fideliem”, ze stylem operowym Glucka i Rossiniego.

Efektem paradoksalnego melanzu zapożyczonych z przeszłości wzorców jest dzieło będące oryginalną krytyką gatunku, mające własną estetykę operową, będącą jednocześnie estetyką antyoperową.

„Stracone zachody miłosne” Leverkühna opisane zostały słowami, które odnieść można także do opery Strawińskiego:

„Muzyka, którą przyjaciel mój snuć tu zaczął, była z artystycznego punktu widzenia największego podziwu godna. [...] Lecz wszystko to utrzymane było ściśle w stylu muzyki kameralnej, roboty filigranowej, było mądrą dźwiękową groteską, przemyślnie humorystyczną, o bogactwie finezyjnych i przekornych pomysłów. Meloman [...] musiał wpaść w zachwyt wobec tego ezoteryzmu, chłodnego i ześrodkowanego wyłącznie na samym sobie – który jednak, jako ezoteryzm właśnie, sam z siebie w duchu owej sztuki kpił na wszelkie sposoby i z parodystyczną przesadą, co zaprawiało zachwyt kropelką smutku i szczyptą beznadziejności”<sup>29</sup>.

Pod otoczką *dramma giocoso* na temat z odległej przeszłości, opera Strawińskiego ujawnia, według Akopiana, „tragiczną, współczesną, i mimo starannie ochraniającej maski «obiektywizmu» – głęboko osobistą treść”<sup>30</sup>. Refleksja nad ogarniającym kompozytora zwątpieniem,

---

<sup>29</sup> Th. Mann: op.cit., s. 392–393.

<sup>30</sup> L. Akopian: op.cit., s. 6.

zmuszającym go, aby w szatańskiej pysze podeptał odziedziczoną po muzycznych antenatach harmonię, okazuje się głównym tematem utworu, mającym projekcję w jego strukturze muzycznej. Refleksja ta „wymaga stałego i dokładnego wyczucia nie tkniętej «zwątpieniem» normy, realizowanej w formach, «z których uszło życie», ale które nie straciły znaczenia jako wzorzec jednolitości i harmonii – muzycznego ekwiwalentu utraconego raj»<sup>31</sup>. Ów temat znajduje swój wyraz w librecie (Akt 1, scena 1 – obraz mitycznego czasu powszechnej szczęśliwości w pastorałnym duecie, Akt 3, scena 3 – obraz odzyskania raję przez obłąkanego bohatera, *notabene* paralela z historią Leverkühna) oraz w muzyce, gdzie pojawiają się motywy klasycznej czystości i harmonii. Z kolei wykorzystanie „charakterystycznych chwytów”, których źródłem jest deklarowana przez kompozytora predylekcja do języka tonalnego dur-moll, i które usiłują podważyć podstawy tego języka od wewnątrz; jak również stylizacje pod muzykę popularną (np. Akt 1, scena 2 – chór ładacznicy), dają – według Akopiana – ten sam efekt parodii, o jakim nadmieniały cytowane wyżej fragmenty „Doktora Faustusa”. Muzyczna struktura opery oparta jest więc na dwóch modelach: jeden – odpowiada wzorcowi klasycznemu, drugi – przeciwstawia mu się. Ów antagonizm, przeniesiony na scenę, „stwarza nowy wymiar: z niewidzialnego dramatu rozgrywającego się w świadomości artysty, z udziałem abstrakcyjnych zasad, powstaje spektakl z konkretnymi, upersonifikowanymi postaciami”<sup>32</sup>.

Strawiński miał według Roberta Crafta powiedzieć: „«Żywot Rozpustnika» jest końcem”<sup>33</sup>. Zrozumiał bowiem, że przewyższanie dogmatycznego podejścia do operowej konwencji jego przesadną dosłownością albo deformacją przyczynia się do zniszczenia samej konwencji. Doszedł też do wniosku, że powtarzanie „gestów błazeńskiej trawestacji” jest zajęciem jałowym i pozbawionym celu. Stąd, mimo iż nazywał

---

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>33</sup> R. Craft: *Avec Stravinsky*. Monaco 1958. Cyt. za: R. Vlad: op.cit., s. 202.

„Żywoć” operą autentyczną, nie sądził, by mogła stać się ona zwiastunem nowej ery w rozwoju formy operowej.

### Praktyka artystyczna postmodernizmu

Orientując się już w estetycznych założeniach postmodernizmu, możemy zrozumieć, dlaczego wbrew przewidywaniom Strawińskiego stało się inaczej. W stosunku do podstawowych konwencji dzieła operowego nie pojawiają się teraz między kompozytorami różnice. Nie uznają oni jednak konwencji za obligatoryjne pewniki, tylko za obiekty artystycznej penetracji. Dlatego owe różnice ujawniają się raczej w preferencjach dotyczących organizowania materiału w zastanych i „akceptowanych” strukturach muzyczno-dramatycznych. Zobaczmy, jak to wygląda w praktyce artystycznej.

W „Le Grand Macabre” Györgi Ligeti pragnął zdystansować się od opery XIX-wiecznej i współczesnej antyopery. Dlatego swoje dzieło nazwał anty-antyoperą. Jej libretto oparto na sztuce „La ballade du Grand Macabre” Michela de Ghelderode. Tragizm i makabryczna groteska, karykaturalnie zarysowane postacie (bliscy krewni „Króla Ubu” A. Jarry) – tej przypowieści o końcu świata – dały asumpt do użycia parodystycznie przejaskrawionego języka muzycznego. Operę otwiera „Toccata à la Monteverdi” na 12 klaksonów samochodowych. W skład orkiestry wchodzi też harmonijka ustna, piszczałki, gwizdki i syreny. W partyturze umieszczono cytaty i *quasi*-cytaty – stylistyczne aluzje do różnych epok (od chóru gregoriańskiego przez operę barokową po awangardę XX wieku).

Parodią opery oraz jej konwencji, parodią bezsensu akcji operowych, podporządkowanych często wirtuozowskim popisom wokalnemu, jest opera Johna Cage’a „Europas 3 & 4”. Niczym w kalejdoskopie następują tu po sobie arie z oper XVIII- i XX-wiecznych. Wyrwane z kontekstu nie mają ze sobą najmniejszego związku, poza koordynacją czasową, sterowaną przez komputery i monitory. Określony przebieg czasowy łączy Cage z przypadkiem – śpiewacy mają wolny wybór arii.

Elementy inscenizacji pozostają neutralne, np. ruch sceniczny śpiewaków nie jest adekwatny do charakteru poszczególnych arii. Opera „sprawia wrażenie – pisze Ewa Burzawa – magazynu rekwizytów teatralnych, w którym można znaleźć pozornie wszystko, ale w rzeczywistości – nie”<sup>34</sup>.

Najbardziej spektakularnym przykładem omawianego typu opery jest jednak „Król Ubu” Pendereckiego. Polistylistyka tego dzieła wynika „ze świadomie przyjętej estetyki postmodernistycznej”<sup>35</sup>. Znamienny jest już sam wybór tekstu na libretto. Satyryczna groteska Alfreda Jarry, napisana w 1888 roku, rozbijająca teatralne i dramatyczne konwencje, była zwiastunem teatru surrealistycznego. Tekst ma więc awangardową proveniencję. Ten wybór kompozytor wyjaśnia następująco: „Cały tekst «Króla Ubu» jest w gruncie rzeczy wielką zabawą”<sup>36</sup>, „pociąga mnie forma ludyczna, dająca możliwości kontrastów, paradoksów”<sup>37</sup>. Penderecki podkreśla konsekwencje pisania współczesnej buffy: „Żeby się podjąć takiej pracy, trzeba mieć dystans nie tylko do innych kompozytorów, ale i do własnej muzyki”<sup>38</sup>. „Tak jak dla [...] Jarry nie było autorytetów, tak i dla mnie – mówi Penderecki – nie było żadnych świętości”<sup>39</sup>, „kpię z klasyków, ale i z samego siebie”<sup>40</sup>, „wysmiewam się z całej muzyki współczesnej, awangardy”<sup>41</sup>.

„Żongluję konwencjami” – przyznaje kompozytor, branymi oczywiście z różnych poetyk. „Sięgnąłem – mówi Penderecki – pełną garścią

<sup>34</sup> E. Burzawa: *Nowy festiwal operowy w Lipsku*. „Ruch Muzyczny” 1995, nr 13, s. 33.

<sup>35</sup> K. Penderecki: *Labirynt czasu*, s. 13.

<sup>36</sup> K. Penderecki: „*W poszukiwaniu siebie*” – rozmowa M. Janickiej-Stysz z Krzysztofem Pendereckim. „Studio” 1993, nr 8, s. 17.

<sup>37</sup> K. Penderecki: *Labirynt czasu*, s. 71.

<sup>38</sup> K. Penderecki: „*Sekrety kuchni*” – Krzysztof Penderecki o swoich operach (opr. A. Jarząbkowski). „Scena Operowa” 1993, nr 4, s. 13.

<sup>39</sup> K. Penderecki: *Spotkania*, s. 8.

<sup>40</sup> K. Penderecki: *Labirynt czasu*, s. 71.

<sup>41</sup> K. Penderecki: „*Sekrety kuchni*”, s. 13.

do historii opery i nie tylko opery<sup>42</sup>. W efekcie „tak, jak Jarry’emu – pisze Andrzej Chłopecki – wystarczy jedno sformułowanie lub jedna sytuacja, by z Ubu uczynić Ryszarda III, Makbeta lub Don Kichota [...], tak Pendereckiemu, który nie używa żadnego cytatu, wystarczy typ linii melodycznej, charakter instrumentalizacji, gatunek faktury, zwrot harmoniczny, rysunek rytmiczny lub zabieg metroritmiczny, aby nieustannie mieć skojarzeniami<sup>43</sup>. Pojawiają się więc w „Ubu” groteskowe aluzje, m.in. do Haendla, Rossiniego, Verdiego, Wagnera, Weilla, Strawińskiego (*nb.* Penderecki nazywa go swoim duchowym mistrzem) oraz do wczesnej twórczości samego autora opery, co np. oznacza, że obok tonacji As-dur czy C-dur (tzw. „ładnych brzmień”) umieszczone są pasma szumów i klastery.

Parodii poddane są w dziele Pendereckiego różne elementy operowej konwencji. Dominuje w nim – wedle określenia kompozytora – „ton błazenady”. Na scenie i w orkiestrze wszystko zostaje ośmieszane. Poprzestańmy na kilku przykładach: zbrodnicze pomysły Ubicy, której zgodnie z konwencją nakazano, by przemawiać chrapliwym altem, wyśpiewywane są koloraturowym sopranem, żądzę władzy wyrażaną przez Ubu w „rynsztokowej krasie” ujęto w formę filuternego walczyka, najbardziej kantylenowa fraza grana jest na pile...

Dzieło Pendereckiego jest nie tylko parodią konkretnego gatunku sztuki i jego konwencji, lecz totalną parodią XX wieku. Dlatego Chłopecki proponuje nazwać je „gabinetem krzywych luster”. Wchodząc tam „wiedzimy siebie – ze swą kulturą i swymi wartościami, swym humanizmem i tradycją, które tak kochamy – do góry nogami. [...] obserwujemy – że idiociejemy<sup>44</sup>. Sam Penderecki tak objaśnia znaczenie swojej opery: „wulgaryzacja przenika wszystkie dziedziny życia [...]

---

<sup>42</sup> K. Penderecki: *Spotkania*, s. 8.

<sup>43</sup> A. Chłopecki: *W gabinecie krzywych luster*. „Scena Operowa” 1993, nr 4, s. 9.

<sup>44</sup> *Ibidem*.



Król Ubu przeżywa renesans [...] dryfujemy w nieznaną na «statku głupców»»<sup>45</sup>.

Na zakończenie kilka wniosków ogólniejszej natury.

Kultura postmodernistyczna wyrzeka się dążenia do całościowej wizji świata i człowieka, unika wchodzenia w jakiegokolwiek „dyskursy” i zawierania porozumień o zasięgu uniwersalnym. Celem artystów nie jest „dzieło, które potrafiłoby przetworzyć «wielogłosowość» postmodernistycznego układu socjo-kulturowego w nową «polifoniczną» formę, w nową «jedność stylistyczną wyższego rzędu»»<sup>46</sup>. Opera jest zaś szczególnie predestynowana do tego, aby stać się taką wielką syntezą. Stąd też u jej twórców pojawiają się jednak idee uniwersalizacji.

Idea uniwersalizacji języka muzycznego legła u teoretycznych podstaw twórczości Strawińskiego. „Nieodzownym warunkiem uniwersalizmu – pisał – jest poddanie się ustalonym porządkowi»<sup>47</sup>. Porządek zapewniają konwencje. Kompozytor sądził, że podpatrując mechanizm ich powstawania i stosowania w dawnej muzyce będzie mógł stworzyć podobnie umowny język. Pseudoklasycystyczna próba syntezy, polegająca na imitowaniu wzorów przeszłości, była jednak od początku skazana na niepowodzenie. W samym jej założeniu tkwiła, wedle Stefana Jarocińskiego, sprzeczność – w muzyce bowiem forma osiąga apogeum, zanim treści, które ma wyrazić – dojrzeją, a nie na odwrót. Była też owa próba „fikcją oderwaną od rzeczywistości muzycznej, gdyż manifestując powrót do diatoniki, negliżowała inne tendencje rozwojowe współczesnej muzyki»<sup>48</sup>.

„«Wspólny język» muzyczny – pisze Penderecki – obecny we wcześniejszych epokach, był możliwy dzięki zaakceptowaniu przez

<sup>45</sup> K. Penderecki: *Labirynt czasu*, s. 30.

<sup>46</sup> T. Szkołut: *Postmodernizm – nowa świadomość historyczna?*, [w:] *Oblicza postmoderny*, s. 190.

<sup>47</sup> I. Strawiński: *Poetyka muzyczna*. Kraków 1980, s. 55.

<sup>48</sup> S. Jarociński: *Orfeusz na rozdrożu. Eseje o muzyce i muzykach XX wieku*. Kraków 1974, s. 28.

muzyków i odbiorców pewnych stałych punktów odniesienia<sup>49</sup>. Kompozytor wierzy, że i dzisiaj możliwe jest stworzenie uniwersalnego idiomu muzycznego, tym bardziej że odchodząca epoka ma według niego „załączki syntetyczne”. Stąd też dewizą Pendereckiego jest „wchłonąć wszystko, co zaistniało”. W swoim Opus Magnum chciałby on przetworzyć doświadczenia z całego wieku, aby dokonać syntezy języka awangardy i tradycji. Tylko poprzez „transmutację wszystkiego, co już istniało – podkreśla kompozytor – można odzyskać prawdziwy i naturalny – uniwersalny język muzyki”<sup>50</sup>. Czy udało mu się zrealizować ten cel?

A jak ocenilby owe próby syntez Adorno? Uznałby je na pewno za chybione. Sztuka o sztuce, której reprezentantami są opery-parodie, „daje do zrozumienia, że nie jest doskonałym wewnętrznym mikrokosmosem, lecz odbiciem czegoś, co rozbite i puste”<sup>51</sup>.

„Twórczość Strawińskiego – pisał Adorno – jest inspirowana [...] marzeniem o autentyczności, jakimś *horror vacui*, lękiem przed daremnością rzeczy nie znajdujących społecznego oddźwięku”<sup>52</sup>. Ten lęk jest także udziałem Pendereckiego. „Każda epoka przeszłości – pisze on – pozostawiła swój rozpoznawalny język. Bach czy Mozart wiedzieli, dla kogo piszą, i że będą zrozumiani”<sup>53</sup>. Konwencjonalna opera barokowa, do której wzoru obaj kompozytorzy się odwołują, nie była jednak adresowana do ignorantów. Podobnie jest z operą postmodernistyczną, choć słowa wyżej przytoczone mogłyby nas zmylić. Postmodernizm zakłada u odbiorców znajomość konwencji. Co więcej, podmiot percepcji postmodernistycznej musi dysponować nową wrażliwością zmysłową, adaptującą się do wielowątkowości przekazu (tzw. serializm percepcyjny). Innymi słowy – od odbiorcy oczekuje się umiejętności rozpoznawania wicłości stosowanych konwencji, reagowania na konteksty,

<sup>49</sup> K. Penderecki: *Labirynt czasu*, s. 59.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>51</sup> Th.W. Adorno: *op.cit.*, s. 237.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 184.

<sup>53</sup> K. Penderecki: *Labirynt czasu*, s. 12.

w jakich zostają użyte. „Moja sztuka – mówi Penderecki – nie jest prosta, nie jest obliczona na łatwy dostęp. Jeśli myślę o odbiorcy, to o tym najlepszym, osłuchanym z klasyką”<sup>54</sup>. Stopień komplikacji komunikatu jest w przypadku opery niezwykle wysoki, zważywszy złożoność jej obu warstw, zarówno dźwiękowo-audytywnej, jak wizualnej. Opera postmodernistyczna wymagając akceptacji specyficznej przeciw konwencji gatunkowej nakazuje jednocześnie tę akceptację „zawieszać”. Konieczne jest w jej odbiorze „podwójne zdystansowanie”.

Poruszając kwestię percepcji postmodernistycznej sztuki wypada wspomnieć o jeszcze jednej rzeczy. Przyjęcie tezy, iż postmodernizm jest kulturą *simulacrum*, w której zaciera się granica między realnością a iluzją, w której jedne skonwencjonalizowane znaki odsyłają do innych skonwencjonalizowanych znaków, pociąga wnioski o niwelacji estetycznej wartości konwencjonalności, skoro zostaje ona wpisana w strukturę konieczności. Tak pojmowana rzeczywistość nie pozostawiałaby miejsca na dystans estetyczny.

Zgodnie z teorią estetyczną Cameraty – opera miała duchowo doskonalić swoich odbiorców. Postmodernistyczna opera jest zaledwie przyswojeniem formalnych aspektów tradycji. Rehabilitacja konwencji jest tu więc iluzoryczna. „Kiedyś wierzyłem – przyznaje Penderecki – w sens angażowania się artysty w naprawę świata. [...] Teraz zupełnie w to nie wierzę. Nie uważam, żeby można było naprawić cokolwiek, uzdrowić człowieka czy go zmienić poprzez obcowanie ze sztuką”<sup>55</sup>. „Pisząc [„Ubu Rex” – A.S.] chciałem się po prostu zabawić cudzymi technikami”<sup>56</sup>. Trzeba więc przyznać rację Adorno, który przewidywał: „Gdyby jednak chcieć przywrócić tonalność [...] byłaby [ona – A.S.], jak u Strawińskiego, tylko zabawą w tonalność”<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> K. Penderecki: „*W poszukiwaniu siebie*”, s. 17.

<sup>55</sup> K. Penderecki: *Labirynt czasu*, s. 81.

<sup>56</sup> K. Penderecki: *Spotkania*, s. 8.

<sup>57</sup> Th.W. Adorno: op.cit., s. 122.

---

Niniejszy tekst nie obejmuje wszystkich zagadnień związanych z kategorią konwencji. Niemniej jednak, mamy nadzieję, iż pozwala ona uchwycić pewne cechy myślenia o operze w filozofii. Myślenia, które umożliwia właśnie ta kategoria.