

Bogdan Gola

Magia dźwięku i magia obrazu : wieczór w operze

Wartości w muzyce 6, 133-142

2014

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Bogdan Gola

Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina
Warszawa

Magia dźwięku i magia obrazu — wieczór w operze

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku toczyła się dyskusja nad przyszłością opery. Przeważał pogląd, że gatunek ten nieuchronnie przechodzi do lamusa historii jako przeżytek mieszczańskiej kultury, która miała swoje apogeum na przełomie XIX i XX wieku. Teatry często świeciły pustkami, nikt nie chciał oglądać bohaterów w tekturowych zbrojach z drewnianymi mieczami, rozgrywających swój dramat w malowanych na płótnie lasach, ogrodach, pałacach. Banalna tematyka według schematu: miłość — intryga — zdrada — śmierć, zyskała sobie niechlubne miano „mydlanej”. Aby zapęłnić widownie teatrów, często rozdzielano bezpłatne wejściówki różnym organizacjom, emerytom, żołnierzom. Miłośnicy gatunku woleli posłuchać opery z płyt nagranych w warunkach studyjnych, co gwarantowało dobry poziom muzyczny, bez konieczności wychodzenia do teatru. Kryzys rozlewał się na zespoły artystyczne i instytucje. Jego skutkiem były częste zmiany kierownictwa teatrów, np. w Teatrze Wielkim — Operze Narodowej w latach 1991—1995 dyrekcja zmieniła się cztery razy. Podobne turbulencje nie ominęły teatrów w Łodzi, Poznaniu, Krakowie, kryzys przeżywała Opera Paryska, teatry niemieckie, artyści mediolańskiej La Scali służyli w tym czasie z częstych strajków.

A jednak opera poszła drogą, której nikt wówczas nie przewidywał. Dzisiaj teatry operowe na świecie są najważniejszymi centrami wysokiej kultury. Mając za sobą wieloletnie doświadczenie wynikające z pracy w teatrach, pragnę podzielić się kilkoma refleksjami, które pozwolą zrozumieć ten fenomen powrotu popularności opery w ostatnich piętnastu latach. Dziś opera w kulturze państw rozwiniętych jest zjawiskiem, którego nie sposób pominąć w dyskusji o wartościach, jakie niesie sztuka i jak działa na ludzi. Obserwacja publiczności wychodzącej po dobrym spektaklu naocznie pokazuje, jak działa ta sztuka na lu-

dzi: nastrój euforycznego podekscytowania jest powszechnym widokiem. Co powoduje, że przy tak szerokiej ofercie zagospodarowania czasu ludzie są w stanie spędzać wieczory na trwającym ponad 3 godziny spektaklu operowym? W czym tkwi sekret, że opera trafia coraz bardziej do gustów ludzi młodych? Co sprawia, że ludzie są gotowi przyjeżdżać z daleka i tym samym ponosić niemałe koszty?

Ewolucja opery, której fundamentem stały się radykalne zmiany w podejściu reżyserów do interpretacji dzieła operowego, udziela odpowiedzi na te pytania. Odkąd operą zajęli się najwięksi reżyserzy, publiczność zaczęła wracać do teatrów, to z kolei wpłynęło na naprawę struktur organizacyjnych instytucji teatralnych. Sztuka, aby się mogła prawidłowo rozwijać, potrzebuje nie tylko wspaniałych artystów, potrzebuje także wymagającej publiczności.

Dzieło operowe to symbioza różnych warstw znaczeniowych. **Muzyka** jest tą warstwą niezmienną od początku do końca istnienia dzieła operowego, zarówno w czasie rzeczywistym podczas dźwiękowej realizacji, czyli konkretnego wykonania, a także w czasie historycznym jako dorobek kultury muzycznej. Muzyka podlega interpretacji wyrazowej w najdrobniejszych szczegółach, a jednocześnie wymaga rygorystycznej wierności intencji kompozytora, który zaplanował materię dźwiękową, jej przebieg i następstwa, zapisując to wszystko w partyturze. Nad warstwą muzyczną dzieła czuwa dyrygent podczas całego cyklu prób i podczas spektaklu. Odgrywa on zasadniczą rolę w wykonaniu dzieła, analizuje, interpretuje i egzekwuje od orkiestry, chóru i solistów realizację swojej koncepcji. Inaczej przedstawia się sprawa z pozostałymi warstwami tworzącymi dramaturgię akcji, których nośnikami jest libretto, a w następstwie jego interpretacji — **scenografia**. Te warstwy dzieła operowego są otwartą przestrzenią dla wyobraźni inscenizatora. **Libretto** można przenieść w dowolny czas, sam tekst pozostawiając nienaruszony. **Scenografia** jest plastyczną koncepcją przestrzeni, w której dramat ma się rozegrać. Ewolucja zmian, której jesteśmy świadkami, dokonuje się w tych właśnie warstwach opery. Są to zmiany radykalne i na skalę dotąd niespotykaną w historii rozwoju opery.

Warstwa dramatyczna – libretto opery

Kompozytorzy, pisząc dzieła, wyobrażali sobie ich wystawienie na scenie. Dawali temu wyraz w didaskaliach gęsto umieszczanych w partyturach oper. Didaskalia zawierają szczegółowy opis miejsca akcji, dekoracji, charakterystykę postaci dramatu. Wszystko to jest pewną wyimaginowaną rzeczywistością powstającą w wyobraźni kompozytora, i dzieje się w jakimś czasie, odzwierciedla ten czas, który jest współczesny kompozytorowi lub dla niego historyczny.

W operach z końca XIX i początku XX wieku jest to często werystyczne odzwierciedlenie rzeczywistości społecznej lub obyczajowej. Czas akcji jednakże nigdy nie wybiega w przyszłość, nie może sięgnąć czasów widza współczesnego. Opera, opowiadając o czasach minionych, stawiała się dla współczesnych widzów sztuką czasu przeszłego, mało go interesującego. Opera wierna didaskaliom stopniowo przestawała interesować widzów. Jedynie **muzyka operowa** miała swoich miłośników, ale to za mało, aby spędzić cały wieczór w teatrze, przy nieograniczonych możliwościach dostępu do znakomitych nagrań fonograficznych. Dla reżyserów stało się oczywiste, że czas przeszły w operze nie wytrzymał próby konfrontacji z wymaganiami współczesnego widza. Reżyserzy odrzucają didaskalia, uznając je za anachronizm, stosują często zabieg przeniesienia akcji w realia współczesne. Poszukują i proponują własne wizje zupełnie odmienne od tych, które były w wyobraźni kompozytora. Umieszczają akcję spektaklu w czasie i miejscu całkowicie innym niż było to w wyobraźni kompozytora. Warstwa dramaturgiczna opery ulega przeinterpretowaniu na język znaczeń aktualnych. Znaczenia te mają być zwierciadłem prawdy o życiu dzisiaj, o dylematach współczesnego człowieka, mogą być przesłaniem wartości uniwersalnych. Współczesny spektakl w zamierzeniu reżysera ma być intensywnym, skłaniającym do refleksji, często prowokującym i dającym do myślenia wydarzeniem intelektualnym, po którym nikt nie wyjdzie z teatru obojętny. To już nie jest wieczór kulturalnej rozrywki, miłej dla oka i ucha. W nowym ujęciu treść opery traktowana jest najczęściej jako symbol — metafora przedstawiająca jakiś istotny problem, który należy odnaleźć, trafnie go odczytać i w najbardziej sugestywny sposób przedstawić widzowi. Aby to urzeczywistnić, potrzebna jest wizja inscenizacyjna, czyli kształt sceniczny opery. **Scenografia — warstwa plastyczna opery** — to to wszystko, co zadziała na zmysły, poruszy wyobraźnię widza, to wszystko, co stworzy prawdziwy współczesny teatr. Rozwijające się w szybkim tempie techniki multimedialne oraz ich powszechna dostępność są dziś ogromną szansą dla twórców warstwy plastycznej teatru. Współczesna technika teatralna stwarza możliwości urzeczywistniania najśmielszych wizji inscenizacyjnych. W Teatrze Wielkim — Operze Narodowej oglądamy spektakle, w których obrazy sceniczne zmieniają się na oczach widza w ciągu zaledwie kilkunastu sekund. Efekty świetlne i projekcje wygenerowane przez systemy multimedialne, specjalne do tego celu przeznaczone ekrany tworzą scenografię współczesnego spektaklu. Magia żywego obrazu to zastosowanie przeróżnych, niestosowanych dotychczas środków i materiałów takich jak: światłowodów, szkło, różne folie, a nawet woda i ogień na scenie. W *Latającym Holendrze* Richarda Wagnera w reżyserii Mariusza Trelińskiego akcja całego spektaklu rozgrywa się w wodzie i płoną pochodnie z autentycznym ogniem na scenie.

Jak powstaje spektakl operowy

Reżyserzy przed przystąpieniem do realizacji nowej premiery długo studiują treść sztuki operowej, szukają najbardziej odpowiedniego i właściwego klucza do interpretacji libretta. Dosłownej treści libretta dzisiaj nikt nie reżyseruje. Kolejnym krokiem jest pomysł osadzenia akcji w czasie, najczęściej jest to czas współczesny. Po konsultacjach z wszystkimi zaangażowanymi w przygotowanie spektaklu podmiotami rozpoczyna się proces inscenizacyjny i produkcja spektaklu. Środki inscenizacyjne dzięki technice multimedialnej są praktycznie nieograniczone i pozwalają na realizację najśmielszych fantazji. Zdarza się czasem, że technika teatralna stwarza pokusę bycia za wszelką cenę w czołówce awangardy tak zwanych odkrywczych pomysłów i świeżego spojrzenia. Ryzyko twórcze polega na tym, że nie sposób przewidzieć, jaki będzie efekt finalny. Zdarza się czasem, że reżyser na siłę próbuje nagiąć spektakl do problemu, który sam wymyślił, a którego w dziele nie ma. Reżyseruje wówczas jakiś zupełnie inny spektakl, traktując dzieło jak muzykę ilustracyjną do własnych fantazji. Czasami finałem pracy reżyserskiej jest przerost techniki teatralnej nad talentem artystów i samego kompozytora. Takie rzeczy w teatrze też się czasami zdarzają! Jest to zwykle objaw braku pokory i arogancja wobec muzyki. Skutki takich działań to zmarnowane środki i degradacja artystycznych wartości. W prawidłowym procesie tworzenia spektaklu niezwykle ważna jest harmonijna współpraca wszystkich podmiotów twórczych. Zespół inscenizacyjny, którym kierują reżyser i scenograf, odgrywa podstawową rolę. To oni „stawiają na scenie” operę, nadają jej współczesny sceniczny kształt. Każda inscenizacja to „nowe życie” dzieła operowego, którego warstwa muzyczna musi pozostać nie naruszona i wierna zapisowi partytury. Koncepcja dzieła jest prezentowana na makietach scenograficznych w skali pomniejszonej z zachowaniem właściwych proporcji. Prezentowane i omawiane są projekty kostiumów oraz materiałów, z których będą wykonane. Respektowane są zasady ergonomii, tak aby artyści na scenie mogli bez przeszkód realizować zadania sceniczne i wykonać partie wokalne. Artyści po zapoznaniu się z ideą spektaklu ćwiczą swoje partie wokalne i budują postacie sceniczne zgodnie z przyjętą koncepcją inscenizacyjną i interpretacją muzyczną dyrygenta. Rozpoczyna się cykl prób muzycznych, pamięciowe opanowanie ról i cykl prób reżyserskich, kostiumowych, technicznych, aż do generalnych włącznie. Kształt wizualny dzieła dopracowywany jest w najdrobniejszych szczegółach. Jednakże o magii spektaklu zadecyduje jego poziom muzyczny, to ostatecznie soliści, chór i orkiestra pod batutą dyrygenta sprawią, że wieczór będzie magiczny lub przeciętny. Na prawdziwą magię wieczoru muszą zapracować wszyscy, o porażce decyduje czasami jakiś techniczny detal lub niefortunny kompromis np.: zaproszenie niesprawdzonego wokalisty lub dyrygenta bez doświadczenia operowego. Wówczas praca i wysiłek wielu ludzi są

zmarnowane, rodzi się niezadowolenie i frustracja. **Sztuka nie znosi kompromisów, wymaga najwyższej perfekcji, wraz z podniesieniem kurtyny pozostaje czysta prawda.** Scena bezlitośnie obnaży skutki wszystkich źle podjętych decyzji. Wszelkie zabiegi i poczynania inscenizacyjne muszą pozostawać w całkowitej zgodności z warstwą muzyczną. W przeciwnym razie zamiast nowej wartości, jaką jest interpretacja niosąca współczesny przekaz dzieła, powstanie przykry nużący i irytujący dysonans.

Na sukces Teatru Wielkiego — Opery Narodowej pracowali reżyserzy uważani za czołowe postacie teatralnej awangardy, znani dzięki m.in. znakomitym przedstawieniom operowym: Gustaw Ewerding — *Pierścień Nibelungów* Ryszarda Wagnera, Harry Kupfer — *Opowieści Hoffmana* Jacques’a Offenbacha, Achim Freyer — *Potępienie Fausta* Hektora Berlioz’a i *Czarodziejski flet* Wolfganga Amadeusza Mozarta, David Puntney — *Pasażerka* Stevena Weinberga i *Król Roger* — Karola Szymanowskiego, Keith Warner — *Wesele Figara* W.A. Mozarta i *Diabły z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego, Robert Wilson — *Faust* Charles’a Gounoda. Niezwykle istotną rolę odgrywają polscy reżyserzy pracujący na tej scenie i zapraszani na największe sceny świata: Krzysztof Warlikowski — *Wozzeck* Albana Berga i *Ubu Rex* K. Pendereckiego, Michał Zadara — *Oresteia* Xenakisa, Marek Weiss — *Raj utracony* K. Pendereckiego, *Mistrz i Małgorzata* Reinera Kunada. Najbardziej aktywną postacią polskiej reżyserii jest Mariusz Treliński, dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego — Opery Narodowej. Uznany jest on za jednego z najlepszych reżyserów operowych na świecie, rozchwytywany jest przez największe sceny. Treliński wyreżyserował na warszawskiej scenie 16 oper, z których większość została przeniesiona na najważniejsze sceny Europy i Ameryki, m.in.: *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniego — Washington Opera (2001), Teatr Maryjski w Sankt Petersburgu (2005), Opera Izraelska (2008), *Don Giovanni* Mozarta — Los Angeles Opera (2003), *Orfeusz i Eurydyka* Christoph’a Wilibalda Glucka — Opera w Bratysławie (2008), Opera Izraelska (2013), *Dama Pikowa* Piotra Czajkowskiego — Staatsoper w Berlinie (2003), Opera Izraelska (2010), *Andrea Chenier* Bruno Giordano — Washington Opera (2004), *Jolanta* Czajkowskiego — Sankt Petersburg i Baden-Baden Festspielhaus (2009), *Manon Lescaut* Giacomo Pucciniego — Theatre Royal de la Monnaie w Brukseli (2012) i Welsh National Opera w Cardif (2014). Mariusz Treliński stale współpracuje ze scenografem Borisem Kudličką, obaj uważani są za najciekawszych realizatorów operowych w Polsce, choć ich spektakle budzą czasem kontrowersje.

Realizacje tych reżyserów zawsze stawiały nowe i trudne wymagania wykonawcze solistom i chórowi. Ich interpretacje ukazywały nieznanne dotąd piękno znanych i popularnych oper. **Dzisiaj opera przeżywa rozkwit dzięki interpretacjom sięgającym do zakamarków ludzkiej natury, obnażającym społeczne paradoksy, ukazującym dylematy człowieka we współczesnym świecie.**

Dwa przykłady z klasyki literatury: antyczny mit *Orfeusza i Eurydyki* i *Oresteja* Ajschylosa niechaj posłużą za przykład interpretacji na współczesny język

treści na pozór niemających nic wspólnego z dzisiejszą rzeczywistością. Tematyka Orfeusza inspirowała wielu kompozytorów na przestrzeni historii rozwoju opery. Orfeusz — śpiewak po śmierci swej żony Eurydyki rozpacza w gaju oliwnym nad jej grobem, przy którym zbierają się nimfy i pasterze, by złożyć jej ofiarę. Poruszony bólem Orfeusza Zeus daje mu za pośrednictwem Amora zezwolenie, by udał się do krainy cieni i wyprowadził żonę z powrotem do świata żywych. Orfeuszowi w drodze powrotnej nie będzie jednak wolno spojrzeć na Eurydykę, dopóki nie przekroczy brzegów Styksu. Śpiewak staje u bram krainy zmarłych, a dźwięki jego liry łagodzą gniew Furii strzegących wejścia. Ukochaną żonę odnajduje na Polach Elizejskich — siedzibie szczęśliwych duchów. Małżonkowie rozpoczynają wędrówkę na ziemię do świata żywych. Orfeusz jest wierny warunkowi Zeusa, prowadzi żonę za rękę, nie patrząc na nią, niepokój jednak targa Eurydyką, która wątpi w miłość męża i słabnie z rozpacz. Orfeusz odwraca się i w tym momencie traci ją ponownie, Eurydyka pada bez życia. Gdy zdesperowany Orfeusz próbuje odebrać sobie życie, Amor wytrąca mu sztylet z ręki i wraca życie Eurydyce. W ten sposób wbrew mitom, lecz zgodnie z tendencjami z czasów Christopa Wilibalda Glucka, librecista Ranieri de'Calzabigi kończy operę happy endem.

W inscenizacji Mariusza Trelińskiego *Orfeusza i Eurydyki* Glucka w Teatrze Wielkim — Operze Narodowej (premiera 23.05.2009) mit wciela się w historię z życia wziętą, widz jest świadkiem traumy głównego bohatera po samobójczej śmierci żony. Piekło to stan jego psychiki, Niebo — wspomnienia z przeszłości, wspólnie przeżyte chwile. Rzeczywistość sceniczna opisana przez recenzenta spektaklu wygląda następująco: „Widzimy przestrzeń przywołującą na myśl nowoczesny apartament w dużym mieście. Na środku obszerne łóżko, z tyłu wielkie lustro. Z boku prosty drewniany stół i białe krzesła, szafa, pod ścianą porzucane książki i materiały do pracy. Po prawej drzwi prowadzące na korytarz. Za oknem, w którym powiewa biała muslinowa firanka, światła mieszkań z naprzeciwka. Eurydyka popełnia samobójstwo. Nie wiadomo dlaczego. To pytanie musi zadać sobie Orfeusz targany rozpaczą i niejasnym poczuciem winy. Orfeusz schodzi do piekła własnej pamięci i wyobraźni. Obraz Eurydyki towarzyszy mu nieustannie w postaci sylwetki przemykającej gdzieś w głębi, cieni, które się dwoją, troją i załamują na krzywiznach ścian, Furii, które przyjmują kształt ukochanej i miotają się w gwałtownym tańcu. Ta wizja zwielokrotnionej niczym w rozbitym lustrze Eurydyki jest jednym z najbardziej sugestywnych obrazów spektaklu. Plastyczna konkretność i dynamika ruchu sprawiają, że wydaje się ona nieuchwytna i ulotna, a zarazem przytłaczająca i boleśnie obecna. Jak obiekt miłości. Jak wyrzut sumienia”¹.

¹ E. Godlewska - Byliniak: *Orfeusz bez Eurydyki*. „dwutygodnik.com” 2009, nr 5. Dostępne w Internecie: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/178-orfeusz-bez-eurydyki.html> [data dostępu: 5.08.2014].



Fot. 1. *Orfeusz i Eurydyka*. Reż. M. Treliński (scena z *Furiami*). Źródło: www.29wst.pl [data dostępu: 25.02.2014]

Obszerny fragment wywiadu w dwutygodniku.com pokazuje, jakimi drogami podążają myśli reżysera, co go inspiruje, jakie przesłanie pragnie przekazać widzowi:

Mariusz Treliński: Postanowiłem całą opowieść sprowadzić do czysto ludzkiego wymiaru. Oto więc dwoje ludzi wprowadza się do nowego mieszkania, nowego apartamentu, ma być cudownie, mają być szczęśliwi. Jeszcze nie są do końca rozpakowani, gdzieś leżą pudła, na sprzętach jest folia. I nagle kobieta popełnia samobójstwo.

Tomasz Cyż: To najsilniejszy element tej historii?

M.T.: Przede wszystkim ci ludzie byli razem i coś między nimi pękło. Dla mnie bardzo ważne jest poczucie winy Orfeusza. W miecie nigdzie nie mówi się wyraźnie, co tak naprawdę doprowadziło do śmierci Eurydyki. Ale w teatrze musimy to określić, wiedzieć, ustalenie przyczyny śmierci wydaje się kluczem do realizacji. Bardzo jasno pokazujemy, że to samobójstwo i że jego powodem jest właśnie Orfeusz. Ale cały sens polega na tym, aby nie powiedzieć za dużo, nigdy nie dowiemy się, co rzeczywiście się wydarzyło. Każdy z nas zna swoje małe i duże winy wobec ukochanej osoby. I każdy patrzy na tę opowieść z własnej perspektywy. Orfeusz musiał zrobić coś okrutnego, coś niewybaczalnego. Ta historia musiała się potoczyć w ten właśnie sposób. I teraz on pozostaje z wydartą częścią samego siebie, z tym martwym ciałem. I nie może sobie z tym poradzić. [...] Akcja *Orfeusza i Eurydyki* to długie, wieczne, niekończące się pożeganie. Przecież kiedy umiera bardzo bliska nam osoba, to ona nie znika, nie może zniknąć. Mamy poczucie jej obecności,

nierz przez bardzo długi czas. W zależności od tego, jak silny mieliśmy z nią związek. Wtedy mogą dziać się różne rzeczy: przez pomyłkę przygotowujemy śniadanie dla dwojga, czujemy jej obecność w łazience za uchylonymi drzwiami, czasem nawet rozmawiamy z nią. Myślę, że wszyscy możemy przywołać takie momenty. [...]

T.C.: Każda realizacja coś w Tobie zostawia. Jak jest z „Orfeuszem”? I co dalej? Bo mam poczucie, że „Orfeusz” trafił w Twój czas i oczekiwania.

M.T.: Przede wszystkim przywrócił mi wiarę w operę. To jest strasznie trudny gatunek. Nieustannie zmierzający na manowce. Wszyscy zapominają, o czym w ogóle są opery. Przecież nie chodzi tylko o to, żeby miło spędzić wieczór. To zawsze jest rozmowa z kimś o czymś. Zawsze chce się coś przekazać. [...] dla twórcy najważniejsza jest droga, nie cel. Jak długo idziesz, przedzieras się przez gąszcz i nie wiesz, dokąd prowadzi ścieżka, tak długo jest w tobie napięcie, moc, siła. I prawda.

Drugi przykład to *Oresteia* Xenakisa w reżyserii Michała Zadary. Libretto w oryginalnej wersji językowej napisał sam kompozytor, wprowadzając do tekstu Ajschylosa drobne skróty. Historia rozpoczyna się od powrotu Agamemnona z wojny trojańskiej, zwycięskiego wodza wita uroczyście żona Klitajmestra. Stopniowo wprowadzani jesteśmy w skomplikowane relacje Agamemnona i jego rodziny: zazdrość Klitajmestry o piękną brankę, Kasandrę, i wizjonerskie zdolności przywiezionej z Troi księżniczki, która przewiduje tragiczny los czekający ją i jej nowego męża Agamemnona; fatum wiszące nad dziećmi Agamemnona i Klitajmestry, oraz Kasandry i Agamemnona.

Reżyser opowiada o swojej interpretacji:

Nasza inscenizacja odnosi się do historii konkretnej społeczności, która siedzi na widowni i ogląda. Ateńczycy mówili o początkach Aten, a my mówimy o początkach Polski Ludowej, państwa, w którym większość widzów spędziła większość swojego życia, albo w którym się urodzili. *Oresteia* ma opowiedzieć o źródle naszej tożsamości politycznej. W dziwny sposób, to źródło jest identyczne z źródłem demokracji ateńskiej, jak go przedstawia Ajschylos — państwo wyłania się z wielkiej wojny, którą niby wygrało, ale która spowodowała zniszczenie całego kraju, po czym nastąpił okres brutalnych morderstw i zrad, po czym zrezygnowaliśmy z prawa zemsty na oprawcach po to, by żyć w dobrobycie i spokoju. W przypadku Aten jest to wojna trojańska, w przypadku Polski jest to druga wojna światowa².

Na scenie jesteśmy świadkami początków Polski Ludowej i jej dalszych losów: scena uwłaszczenia chłopów, komunistyczna propaganda, powrót Agamemnona — oficera Armii Andersa, Atena zaprowadzająca ład to Edward Gierk wśród strajkujących robotników.

² www.zadara.pl [data dostępu: 10.02.2014].



Fot. 2. *Oresteia*. Reż. M. Z a d a r a. Klitajmestra z dziećmi Elektrą i Orestesem witają powracającego tatę Agamemnona. Fot. K. Bieliński. Zdjęcie ze zbiorów własnych autora

Michał Zadara bezceremonialnie używa klasycznego mitu, ale wychodzi z tej próby zwycięsko. Tworzy osobisty, operowy przyczółek nowej, intrygującej fali artystycznej refleksji o czasach Polski Ludowej, która przetacza się przez kino (*Rewers*, *Dom zły*) i literaturę (*Wroniec*). Pokazuje mit jako wciąż sprawne narzędzie do rozszyfrowywania mechanizmów rzeczywistości³.

Każda kolejna premiera to nowe wyzwanie dla artystów i dla widzów. To, co wydaje się niemożliwe teraz, po jakimś czasie staje się normą wykonawczą. Współczesny teatr to ogromne pole dla rozwoju niespotykanych dotąd możliwości oddziaływania sztuki. To, co jest dziś kontrowersyjne, wkrótce staje się klasyką. W tej dynamicznej spirali rozwoju opera odsłania coraz ciekawsze obszary swojego piękna.

³ A. D i d u s z k o Z y g l e w s k a: *Xenakis wg Zadary*. „dwutygodnik.com”. Dostępne w Internecie: www.empik.com/muzyka [data dostępu: 10.02.2014].

Bogdan Gola

**The Magic of Sound and Image —
An Evening In Opera House**

S u m m a r y

In his deliberations the author has proven that opera theatres belong to important high culture institutions. During 27 artistic seasons he worked as the Head of The Grand Theatre Choir in National Opera House. For the last 15 years, the recurrence of popularity of opera performances has been observed. The contemporary operagoer is demanding and critical towards ill-cast parts, musical performances and scenography. Opera is a symbiosis of various semantic levels of art.

Key words: opera, theatre performance, contemporaneity, audience

Bogdan Gola

**La magie du son et la magie de l'image —
une soirée à l'opéra**

R é s u m é

L'auteur dans son étude prouve que les théâtres d'opéra appartiennent aux institutions importantes de la haute culture. Il a réalisé 27 saisons artistiques à la position du Directeur du Choeur du Grand Théâtre — Opéra National de Varsovie. Depuis 15 ans on observe le retour de la popularité des spectacles d'opéra. Le spectateur moderne est exigeant et critique envers des rôles mal distribués, la musique exécutée, la scénographie. L'oeuvre d'opéra est une symbiose des différentes couches sémantiques de l'art.

Mots-clés : opéra, spectacle de théâtre, modernité, spectateur