
Orfeusz – pochwała formy

Claudio Monteverdi: *L'Orfeo (favola in musica w 5 aktach)*; insc. i reż. Ryszard Peryt;
premiera: Warszawska Opera Kameralna,
Warszawa, 1 października 1993.

Dlaczego współcześnie ze świecą należy szukać inscenizacji oper, które zwyczajnie odwzorowują realia przedstawione w librecie? Każdy reżyser zazwyczaj staje na głowie, by wszystko w niej udziwnić, szczególnie dotyczy to opery barokowej. A to akcja toczy się w wannie i śpiewacy śpiewają nago, a to, jak widziałam w *Davidzie i Jonatanie* M-A. Charpentiera, rzecz dzieje się we Francji w latach 40. XX wieku, Filistyni to Algierczycy, a Dawid i Jonatan są, oczywiście, kochankami. Trudno dziś o inscenizację, która nie byłaby dekonstrukcją; to samo dotyczy teatru. Jak tak dalej pójdzie, to nasze dzieci już w ogóle nie będą rozumieć sztuki scenicznej, bo jeśli się cały czas dekonstruuje, to nie wiadomo, jaka konstrukcja była na początku. Dekonstrukcja ma sens o tyle, o ile jest dyskusją z formą klasyczną, widz musi znać klasyczne wystawienie, by zrozumieć, co tutaj jest dekonstruowane. Tymczasem po przekroczeniu pewnego punktu granicznego dekonstrukcja traci sens, bo przecież nie można w nieskończoność dekonstruować dekonstrukcji.

Z tym większym sentymentem wspominałam znakomite wystawienie legendarnej opery Monteverdiego *Orfeusz* w War-

szawskiej Operze Kameralnej, w reżyserii Ryszarda Peryta. Było to bowiem mi-strzowskie przedstawienie: bardzo wiernie odtwarzające realia wydarzeń opisanych w librecie, a jednocześnie utrzymane w konwencji umownej, z dystansem i swoistym puszczaniem oka do widza, że oto przecież nie staramy się odtworzyć dokładnie realiów mitycznych, tylko staramy się oddać wyobrażenia na temat starożytności, jakie mogli mieć twórcy opery doby baroku. A więc przedstawienie to odmalo-wywało przed naszymi oczami osobliwe nawarstwienie: widzimy tu nie starożytność samą w sobie, tylko nałożenie naszego współczesnego wyobrażenia o tym, jak wyobrażano sobie starożytność w baroku.

A nawarstwienie to pokazano w tym przedstawieniu następująco: osoby dramatu, czyli np. Orfeusz i Eurydyka, występowały w strojach barokowych (co ciekawe, w strojach barokowych występowała również sekcja realizująca partię *basso continuo*, która nie siedziała razem z orkiestrą, tylko usadowiona była po obu stronach sceny), chór natomiast ubrany był w umowne stroje antyczne, czyli m.in. w gipsowe imitacje nagich torsów. Starogreckie sceny pastoralne nie mogłyby się przecież obyć bez nagości, jednak tutaj była to nagość umowna, a jednocześnie sugerująca pewną tandetę barokowych wyobrażeń antyku, pełnych z jednej strony kąpiącego złota, a z drugiej sypiących się gipsowych figurek amorków itd.

Można zatem wyobrazić sobie Orfeusza w dżinsach i T-shircie, co dałoby się wytłumaczyć tym, że ma to podkreślać uni-

wersalność i ponadczasowość wątku mitologicznego, jednak takich inscenizacji mamy wokół dziesiątki, jeśli nie setki. O wiele ciekawsze było właśnie ukazanie przez owe barokowe stroje szkatułkowości tej opowieści: że oglądamy tu mit oczami człowieka baroku, my sami zaś patrzymy na to ujęcie zupełnie z zewnątrz. W pewnym sensie jest to też element pokory w podejściu do dawnej muzyki: nigdy nie będziemy mieli możliwości obcowania z nagą, autentyczną muzyką dawną, muzyką samą w sobie, zawsze będzie to tylko interpretacja, przefiltrowana przez współczesną estetykę i mentalność.

Tamta inscenizacja świetnie oddawała też dualizm świata przedstawionego w *Orfeuszu*, dwa pierwsze akty dzieją się przecież w słonecznej Tracji, dwa kolejne w Tartarze, ostatni zaś znów w Tracji. Mieliśmy zatem dwa rodzaje scenografii: sielsko-złotą – ziemską oraz, w założeniu mającą być demoniczną, ale w rezultacie jedynie szkaradno-komiczną – piekielną. Ten dualizm scenograficzny idzie za również dualistycznym zamysłem muzycznym Monteverdiego, który ustalił w tym dziele kanon instrumentacji, inny dla świata podslonecznego i inny dla podziemnego, powielany potem przez całe pokolenia kompozytorów.

Orfeusz Monteverdiego to opera szczególna, opera-wzorzec wszystkich oper. Jej premiera miała miejsce w roku 1607 na dworze księcia Gonzagi w Mantui, a zatem w siedem lat po premierze najstarszej opery w historii muzyki, która się zachowała, czyli *Eurydyki* autorstwa Jacopa Pe-

riego. *Orfeusz* nie jest więc pierwszą operą w historii, jednak jest dziełem absolutnie genialnym, doskonałym, urzeczywistniającym nie tylko wszystkie elementy opery jako idei syntezy sztuk, ale także renesansową ideę wskrzeszenia tragedii greckiej.

Najpierw jednak cofnijmy się do *Eurydyki* Periiego. Intelktualiści z grona tzw. Cameraty florenckiej, czyli grupy humanistów, poetów i muzyków, powzięli pod koniec XVI wieku zamiar odtworzenia starożytnego teatru greckiego (*dramma per musica*). Dostrzegając kryzys we współczesnej sobie muzyce polifonicznej, w której ginęło słowo, a pierwszeństwo miały kontrapunktyczne środki wyrazu, postawili na pierwszeństwo słowa przed środkami czysto muzycznymi. Odtąd to muzyka miała iść za słowem. Ponieważ zaś uznawano, że w starożytnej Grecji polifonia była nieznana, postanowiono stworzyć muzykę monodyczną, a opatrywać ją jedynie akompaniamentem. Tak powstała monodia akompaniowana, nowy, a zarazem czołowy gatunek muzyczny we wczesnym baroku.

Zamierzenia Cameraty florenckiej były jednak jeszcze ambitniejsze – chciała przywrócić muzyce moc opisywaną zarówno w mitologii, jak i filozofii greckiej, mianowicie moc panowania nad duszą ludzką. Pragnęła zarazem stworzyć sztukę nie tylko wyrażania afektów, ale też wywoływania ich, zgodnie ze starożytną teorią etosu muzycznego, w słuchaczach. Kolejnym celem muzyki miało być znane nam z antyku katharsis, a więc duchowe oczyszczenie. Takie to więc wysokie cele, niemal na

skalę inżynierii dusz, stawiała Camerata florencka swojej – nowej muzyce.

Gdy się jednak współcześnie posłucha *Eurydyki* Periego, to jest to utwór po prostu męczący, a to z prostego powodu: muzyka idzie w nim niewolniczo za tekstem, ta opera jest właściwie ciągiem recytatywów. Tak właśnie wyobrażano sobie wtedy grecką tragedię, że była ona melorecytacją. Mimo wysiłków kompozytora, by nieprzerwanie skupiać uwagę słuchacza na podniosłości opisywanych w librecie wydarzeń, nasza uwaga słabnie, bo przecież nie da się jej stale utrzymać na najwyższym poziomie, naturalne jest dla percepcji ludzkiej naprzemienne jej skupianie i rozpraszenie.

Claudio Monteverdi (1567–1643) nie był związany z Cameratą florencką, śledził jednak jej poczynania i w końcu sam zdecydował się stworzyć własną operę (*favola in musica*) do znakomitego libretta napisanego na podstawie *Metamorfóz* Owidiusza przez Alessandra Striggię. Zawarł w niej przegląd rozmaitych środków muzycznego wyrazu, owocu swoich własnych studiów nad teorią afektów, czyli katalogu figur retorycznych oddających poszczególne emocje.

O doskonałości *Orfeusza* decyduje jednak nawet nie tyle jego nowatorskość, co raczej perfekcja formy. Monteverdi znalazł złoty środek i idealne wyważenie proporcji pomiędzy składnikiem literackim i muzycznym dzieła. Mamy tu więc, jak pisze w swojej monografii Monteverdiego Ewa Obniska – wspaniałe rozplanowanie ciągu muzycznych napięć i odprężeń, które po-

woduje, że opera ta jest łatwa i przyjemna w odbiorze.

Orfeusz ma też klasyczną formę tragedii greckiej: prolog, epejsodia, stasima śpiewane przez chór, każdy z pięciu aktów zamyka chór podsumowujący akcję refleksyjnym tekstem. Monteverdi zastosował nawet klasyczny efekt teatralny rodem z Eurypidesa, mianowicie *deus ex machina* – tutaj jest to Apollo, który wkracza do akcji, by rozwiązać konflikt. W inscenizacji Peryta w tej scenie zastosowano klasyczny chwyt z windą, na której bóg zstępuje na ziemię.

Monteverdi buduje akcję dramatyczną, rozszerzając zakres form muzycznych, dodaje arie, ariosa i ansamble (duety, terce ty) oraz chóry, charakter interludiów zaś mają instrumentalne ritornele i sinfonie. Właściwie to, czym ta opera przemawia do słuchacza najsilniej, oprócz oczywiście wielkiej urody melodyki, jest właśnie forma. Słuchacz ma wrażenie, że obcuje z dziełem niewyobrażalnie doskonałym, dopracowanym pod względem kompozycji, układu, wewnętrznej harmonii, każdy akt stanowi tu domkniętą całość, rządzącą się własnymi prawami.

Co do języka muzycznego, który wyraża barokowe wyobrażenie na temat śpiewu aktorów tragedii antycznej, to pamiętam swoje pierwsze wrażenie, gdy oglądałam przedstawienie w Warszawskiej Operze Kameralnej, wychowana na operze bel canto, nieoswojona jeszcze z muzyką wczesnego baroku, że jest to język niezwykle kunsztowny, ale też głęboko hermetyczny, niepodobny do niczego, co wcze-

śniej słyszałam. Pamiętam również swój szok poznawczy, gdy w scenie piekielnej, w końcówce trzeciego aktu, Orfeusz staje oko w oko z demonami, które witają go w podziemnym królestwie Hadesa. Spodziewałam się wówczas jakichś potwornych dźwięków, tymczasem z ust maskaronów popłynęła muzyka absolutnie słodka i harmonijna.

Ewa Obniska pisze, że muzyka czasów Monteverdiego nie znała środków wyrazu, które mogłyby udźwignąć grozę piekielną, jakie znała już muzyka Wagnera czy Ryszarda Straussa (lub, w wersji baśniowej, np. Musorgskiego). Dziś dochodzę do wniosku, że to nie brak środków wyrazu pokierował Monteverdim. Po prostu muzyka jego czasów jeszcze nie miała wśród swoich celów przerażania kogokolwiek. Natomiast ten muzyczny paradoks – demony śpiewające słodko i harmonijnie i nasz wynikający stąd szok poznawczy, da się łatwo wyjaśnić: Monteverdi stosuje się do żelaznych praw formy – oto zakończenie aktu, a więc wypada, by zamknął go chór. Że to akurat chór demonów, świadczy to jedynie o tym, że nawet demony, istoty podziemne, muszą się, choćby wbrew własnej woli, stosować do Boskiego porządku i harmonii.

Ta pokora twórcy wobec nadrzędnych praw formy opłaciła się, bo oto w rezultacie scena ta obrazuje sławny opis teolo-

giczny stanu świata po upadku aniołów, którego autorem jest św. Augustyn. Upadli aniołowie, zdaniem św. Augustyna, nie naruszają Boskiego porządku, przeciwnie, to porządek został ustanowiony w świecie ze względu na to, że wkraść się do niego zło. Tak więc wszystko ma swoje miejsce we wszechświecie, również potępieni i upadli aniołowie¹.

Wreszcie tym, co najbardziej wyróżnia operę *Orfeusz*, to jej przesłanie symboliczne. Jest to bowiem opera, której treścią jest nie co innego niż... muzyka! Zauważmy, że prolog śpiewa w niej personifikacja muzyki. Orfeusz – syn Apollina, mistrz liry i genialny śpiewak, potrafił swoim kunsztem wpływać nawet na prawa natury, uśmierzać huczące morze czy łagodzić obyczaje dzikich zwierząt. Co ciekawe, mit ten był na tyle popularny w świecie starożytnym, że był również używany przez Ojców Kościoła, np. Klemens Aleksandryjski w swoim dziele *Zachęta Greków* porównuje Chrystusa do Orfeusza, Amfiona i innych mitycznych śpiewaków, którzy potrafili swym śpiewem zakłócić przyrodę: zwierzęta, a nawet kamienie. Chrystus swoim śpiewem potrafi nas przemienić z dzikich bestii w swoje owieczki, a nawet w ludziach niewrażliwych na prawdę jak kamień potrafi wzbudzić wiarę².

Wracając do mitycznego Orfeusza, to potrafił on muzyką pokonać prawo śmier-

¹ Por. *De vera religione*, 23,44 (PL 34,141); tłum. polskie: *O prawdziwej wierze*, w: *Dialogi filozoficzne*, tłum.

J. Ptaszyński, Kraków 1999, s. 766.

² Por. Klemens Aleksandryjski, *Zachęta Greków*, w: *Apologie*, z serii: *Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy*, tłum.

J. Sołowianiuk, ATK 1988 t., XLIV, s. 118-119.

ci, wzruszył swym śpiewem i grą Hadesa, który pozwolił mu zabrać ze sobą Eurydykę z powrotem do świata żyjących, jak wiemy, pod warunkiem że nie odwróci się i nie spojrzy za siebie.

W operze Monteverdiego kulminacyjnym momentem jest właśnie to zaklinalenie świata podziemnego i „czarowanie” go muzyką. Orfeusz używa całej swej mocy w słynnej, wirtuozowskiej arii *Possente spirto* z koncertującymi kolejno: skrzypcami, cynkiem i harfą. Orfeusz, jako kapłan sztuki, staje się tutaj pośrednikiem pomiędzy tym, co światowe i pozaświatowe.

Jako syn Apollina Orfeusz jest przedstawicielem nurtu apollińskiego w sztuce. Stara opozycja pomiędzy tym, co apollińskie i dionizyjskie, w micie została przedstawiona za pośrednictwem strasznego końca, jaki go spotkał – rozszarpany przez bachantki. Jak wiadomo, muzyka harmonijna, apollińska, dążąca do obrazowania boskiej harmonii, była wykonywana w starożytnej Grecji na instrumentach strunowych (kithara, lira), zaś nowa muzyka, która przyszła wraz z kultem Dionizosa – na instrumentach dętych (flet, aulos), ta ostatnia była szczególnie używana do wywoływania podniet, była dzika i drażniąca zmysły. W innym micie zawody Apollina z Marsjaszem to symboliczne przedstawienie zapasów pomiędzy tymi dwoma rodzajami muzyki. Obydwa mity: o Orfeuszu i o Marsjaszu, komplementarnie pokazują pewną odwieczną prawidłowość w dziedzinie sztuki, te dwa rodzaje muzyki nie mogą pozostawać ze sobą w zgodzie. Dzieje się tak nieustannie

w historii człowieka, bo muzyka jest także polem walki o ludzką duszę.

Jednak ten wydzźwięk mitu o Orfeuszu został w operze Monteverdiego zagubiony przez zmianę zakończenia. Monteverdi zmienił w tym miejscu libretto Striggią i zakończył swe dzieło sceną, w której sam Apollo zstępuje na ziemię i zabiera swego syna na firmament niebieski. Ostateczny zatem wydzźwięk opery Monteverdiego to apoteoza sztuki. ■

Antonina Karpowicz-Zbińkowska

Grzech Desdemony. Lekceważenie zła w *Otelli* Szekspira

„Bądźcie roztropni jak węże,
a niewinni jak gołębie” (Mt 10, 16).

W *Otelli* Szekspira zło tkwiące w Jagonie rządzi każdą sceną. Jago jest chorążym Otella, którego darzy nieuzasadnioną nienawiścią. Dramat przedstawia historię jego intryg przeciwko dowódcy. Działa przez poruszanie najniższych instynktów: pożądliwości, pijaństwa, próżności, zaraża swoje ofiary wizją rzeczywistości rządzonej przez niskie, zwierzęce namiętności. Doprowadza Otella do zamordowania własnej żony, Desdemony, i do samobójstwa. Nie sposób nie zauważyć demoniczności Jagona. A jednak wielu znanych interpretatorów Szekspira lekceważy tę jego cechę, zbyt widoczną, by się przy niej zatrzymywać. René Girard twierdził nawet, że sztuka posiada dwie