

## Cierpienie Syreny \*

*Pamięci Jarka Mianowskiego*


---

 Maciej Jabłoński

„Jak ta wyjątkowa osoba przyszła na świat? Z jakiej niezwyklej gliny była ulepiona, (...) jaka tajemnicza alchemia miała udział w jej tworzeniu?”. Te pytania, prawie wykrzywane, są nie tylko świadectwem osobistej reakcji Claude’a Dufresne na niezwykłość zjawiska, jakim była Maria Callas<sup>1</sup>. Są wyrazem niewiary w wysiłek pochwylenia tego fenomenu, są narzędziem, po które tłumacze sztuki Callas sięgają, gdy zawodzi chłodna i zrównoważona analiza. Jest to jednak narzędzie w pełni uzasadnione i to nie tylko dlatego, że żarliwa sztuka domaga się żarliwego języka interpretacji, ale również z powodu miejsca, jakie przypadło Callas, jej sztuce i osobowości, w kulturze XX wieku.

Cytat ten rzuca też światło na ton mojej wypowiedzi, która nie unika zaangażowania i poszukuje właściwych słów by zbliżyć się do wielkości postaci, o której piszę już nie po raz pierwszy. Jest pewne, że w repertuarze ikon kultury XX wieku imię Callas, kształt roli społecznej jaką narzuciła sobie i naszym interpretacjom, oddziałuje niezmiennie i z niegasnącą siłą. Pragnienie dorównania Callas przez kolejne pokolenia artystów dowodzi istnienia swoistej manieri, której opisanie ma również walor dla dyskusji nad kształtem samego wzorca. Wreszcie – w procesie tym widzimy przenikanie się tego, co należy do obszaru kultury elitarniej, której część stanowi teatr operowy, z tym, co przypisujemy jej alternatywie – kulturze masowego społeczeństwa medialnego. Callas – postać wyabstrahowana ze ścisłego kontekstu operologicznego, osobowość utkana ze sprzeczności, dramatycznie objawiających się w jej życiu artystycznym i intymnym, stała się bowiem z powodzeniem własnością obu tradycyjnych półkul kultury: wysokiej i powszechnej.

Jak zdefiniować alchemię Callas - ikony? Co sprawia, że jej głos roznieca dyskusje i zainteresowanie nie tylko operologów, ale i budzi żywiołowy rezonans społeczny? Jak pisać o jej aktorstwie, tak ważnym dla oblicza współczesnej opery i w tak nikłym stopniu zarejestrowanym, by przetrwać życie artystki. Odpowiadając na te pytania, zwrócę uwagę na trzy następujące kwestie: pierwsza dotyczy „artysty”, którego definiujemy zarówno w relacji do twórcy i jego dzieła, jak i wobec ról społecznych, które odgrywa; druga to „głos” jako instrument wyrażania podmiotowości artysty, trzecia zaś, to „maniera”, czyli rezonans.

---

\* Tekst ten jest zmienioną i skróconą wersją artykułu, który ukazał się pod tym samym tytułem w „Images”, vol. IV, nr 7-8, 2006, s. 91-96.

<sup>1</sup> Claude DUFRESNE, *Maria Callas*, Warszawa 1996, s. 12.

Pierwszy problem ma dwa oblicza. Z jednej bowiem strony pytamy o relację człowiek – artysta w jednej osobie, czyli o to, co wyraża horacjańska zasada *penna biformis*; pytamy o „podwójną naturę twórcy” (odtwórcy)<sup>2</sup>. Z drugiej strony chodzi o stosunek aktora (śpiewaka) do kreowanej postaci. W *Socjologii artysty* Marian Golka pisze: „(...) pojęcie artysty jest zakresowo węższe od pojęcia twórcy (...). Jeśli jako twórcę określimy tego, kto w czymś doskonale znanym odkrywa rzeczy nieznanne, to artystą jest ten, kto czyni to w dziedzinie kultury zwanej sztuką”<sup>3</sup>. W przypadku Callas mamy do czynienia niewątpliwie z aktywną, inicjującą wręcz rolą artysty, rolą o decydującym znaczeniu dla ukształtowania całego procesu komunikacji w ramach zdarzenia artystycznego. Artysta jest twórczą stroną dialogu z dziełem i jego autorem, przy czym kreatywna postawa artysty wobec dzieła nie ujmuje jednak nic temu ostatniemu a pogląd Callas, że „aktorstwo musi w naturalny sposób wpływać z muzyki” i że „muzyka dawała mi zawsze szkołę najlepszego aktorstwa”, jest tego świadectwem<sup>4</sup>. Interpretując fenomen Callas, czyli artystki o szczególnie trwałym i intensywnym oddziaływaniu na kulturę swoich czasów, a także na następców i naśladowców, nie możemy nie związać kreatywności ze zjawiskiem *ergantropii*. Polega ono – najogólniej rzecz biorąc – na uobecnienu twórcy w jego dziełach, na nieusuwalnym piętnie, jakim osobowość autora naznacza dzieło. Konsekwencją jest nierozzerwalna więź pomiędzy podmiotem sprawczym – aktorem a postacią, która wtórnice zyskuje wymiar podmiotowy i w tej postaci funkcjonuje i oddziałuje w kulturze: „mimo dwudziestu lat od śmierci artystki to do niej należą [podkr. MJ] partie Normy, Toski, Medeji, Traviaty czy Łucji”, pisał Jurgen Kesting<sup>5</sup>. We współczesnej operze niezwykle trudno wyobrazić sobie artystów, którzy nie myślą o Callas jak o wzorcu dostarczającym wskazówek dla budowania „postaci aktorskiej” i środków „aktorstwa wokalnego” (*vocal acting*).

W relacjach artysta – społeczeństwo mamy do czynienia ze swoistą wiązką ról odgrywanych, postaw teatralizowanych, zachowań wyczekiwanych przez odbiorców. Stabilizacja tych ról, postaw i zachowań w kulturze, szerokość i głębokość odzewu, jaki powodują, utwierdza ikonę w jej kształcie i funkcjach. Socjologowie twierdzą przy tym, że ikoniczność owa umacnia się po śmierci artysty; w przypadku Callas proces ten przebiega zadziwiająco skutecznie już za życia śpiewaczki, co obserwujemy na przykładzie języka interpretacji jej wykonawstwa i statusu artystycznego; mowa jest o „bogini”, „symbolu”, „miecie”, „legendzie”, czy „greckim ogniu”.

Z teatrologicznego punktu widzenia zasadniczą rolę odgrywała tu umiejętność transformacji, przeistoczenia, jakiego Callas była w stanie dokonać w świecie teatru i jego społecznej recepcji. Piotr Bogatyriew pisze: „jedną z podstawowych cech teatralnych jakiegokolwiek czynności teatralnej stanowi przeistoczenie: obraz własnej osoby, własne ubranie, własny głos a nawet psychologiczne rysy własnego charakteru aktor zmienia w obraz, kostium, głos i charakter granej przez siebie postaci”. Zaś Jurij Łotman idzie jeszcze o krok dalej: „przeistoczenie dotyczy nie tylko aktora: cały świat stając się światem teatralnym, przebudowuje się zgodnie z prawami przestrzeni teatralnej, w której rzeczy stają się znakami rzeczy”<sup>6</sup>. Życie Callas ulegało bezustannej teatralizacji a pochodzenie przeżywanego przez artystkę namiętności nie jest do końca rozpoznawalne. Nie możemy bowiem z pewnością powiedzieć, czy są to przeżycia typowe dla powszechnych sytuacji życiowych, czy wręcz przeciwnie – że są to przeżycia własne osoby dramatu odgrywanego w teatrze i w życiu. To przemieszanie sfer: teatralnej i prywatnej

<sup>2</sup> Roman INGARDEN, *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, w: tegoż, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 414.

<sup>3</sup> Marian GOLKA, *Socjologia artysty*, Poznań 1995, s. 12.

<sup>4</sup> Callas at Julliard. *The Master Classes*, ed. John ARDOIN, London 1988, s. 5, 6.

<sup>5</sup> Jurgen KESTING, *Maria Callas*, Düsseldorf 1990, s. 44.

<sup>6</sup> Piotr BOGATYRIEW, *Teatr ludowy Czechów i Słowaków*, w: tegoż, *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa 1979, s. 16. Jurij LOTMAN, *Teatr i teatralność w kulturze początku XIX wieku*, w: tegoż, *Semiotyka dziejów Rosji*, Łódź 1993, s. 227.

z wielką siłą oddziałuje przy tym na zbiorową wyobraźnię odbiorców, którzy z chęcią przyznają artyście pewne uprawnienia, również co do zachowań skrajnych i zwyczajowo nie akceptowanych; skandale, jakie wywoływała Callas nie były pospolitymi wybrykami, lecz stanowiły akceptowaną składową mitu i przedłużenie teatru. Z drugiej jednak strony pamiętamy, że kultowi primadonn tradycyjnie towarzyszy przekonanie o ich tajemniczości, nadnaturalności, czy wręcz boskości. O tym jak głębokie bywa to przekonanie świadczy społeczna ocena nieudanego romansu Callas z Arystotelesem Onassisem. Ów ludzki *liaison fatale* deikonizował Callas - Boginię sztuki, arcsymbol opery, zaś cierpienie dla sztuki i poprzez sztukę dewaluował do rangi cierpienia kobiety.

Ikona, także Callas, zredukowana jest do ról, jakie przychodzi jej odgrywać. Podstawową jest rola kapłanki – strażniczki najświętszych wartości sztuki oraz reformatorki, artystki zmieniającej oblicze opery. Role te mienią się barwami cierpienia, posłannictwa, odrzucenia, silnego poczucia wyjątkowości i indywidualności oraz – samotności; żywioł społeczny jest bowiem kapryśny i nieprzewidywalny, wynosi i pogrąża artystę z równą energią i łatwością. Dla Callas poświęcenie pragnień osobistych było elementem nieodzownego kontekstu cierpienia, wzmacniało jej nieustępliwe „dążenie do doskonałości”<sup>7</sup>. Sprzymierzeńcami prawdy artystycznej, do której dążymy, a której nie osiągamy, były dla Callas szacunek i bezwarunkowa pokora wobec sztuki i wyrzeczenie się wszystkiego, co jej nie służy. Stawiając sobie takie właśnie a nie inne cele artystka miała zawsze poczucie istotnego rozdzwienku pomiędzy wyobrażonym kształtem postaci aktorskiej i jej możliwą realizacją na scenie; „przedstawienie nie dorównywało temu, które zaśpiewałam w wyobraźni” – mówiła artystka<sup>8</sup>.

Syrenią metaforę w tytule artykułu zawdzięczam pewnemu fragmentowi opowiadania *Syrena* Giuseppe Tomasiego di Lampedusa. Celność z jaką książkę Lampedusa znajduje właściwe słowa jest zadziwiająca, przytoczę zatem drobny wycinek opowiadania: „zaczęła mówić i (...) uległem (...) największemu jej urokowi: czarowi głosu. Był to głos trochę gardłowy, nieco zamglony, bogaty w niezliczone odcienie; (...) Śpiew syren nie istnieje (...); muzyką, od której nie ma ucieczki, jest tylko ich głos”<sup>9</sup>. Głos Callas, najważniejszy ze składników wyposażenia ikony, jest w samej rzeczy syrenim instrumentem; nie ma odeń ucieczki, raz na zawsze zapada w pamięć, niepokoi i drażni, burzy ciasny i powielany przez pokolenia śpiewaków stereotyp *bel canta*. Ta metafora ma zwrócić uwagę na nienazywalność tego głosu, zarówno gatunkową, jak i estetyczną.

Głos Callas dominuje. Ze względu na perswazyjność, na zdolność oddziaływania i tworzenia wielkich napięć zarówno w obrębie sceny, jak i w kontakcie z publicznością. Dominuje z powodu swojej „materialności”, wolumenu i skali a także za sprawą stosowanych „gestów wokalnych” dla osiągnięcia najtrafniejszego efektu wyrazotwórczego. Czy ma on jakieś odpowiedniki w przeszłości? Może Giuditta Pasta, o której Henry Chorley pisał w 1862 roku, że „...były odcinki skali, których właściwości różniły się od pozostałych. Tam głos znajdował się jakby za zasłoną. Raz po raz (...) pojawiały się dźwięki o niewłaściwej wysokości”. Albo Paulina Viardot, wspomniana tymi słowy przez Camile’a Saint-Saensa: „jej głos nie był atlasowy. Rzeczywiście był trochę szorstki (...) [nadał się] do tragedii (...) ponieważ był głosem nadnaturalnym, nie ludzkim. Nadał partiom dramatycznym nieporównywalnej wielkości, a lżejsze partie ulegały zupełnemu przekształceniu (...)”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> J. KESTING, op. cit., s. 45.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Giuseppe TOMASI DI LAMPEDUSA, *Syrena*, tłum. M. BRISTIGER i in., „Zeszyty Literackie” 91, 2005 nr 3, s. 20.

<sup>10</sup> J. KESTING, op. cit., s. 53-54, 63.

Zatem: głos i wyraz. „Śpiew to jest wyraz. Piękny dźwięk nie wystarczy” – powiada artystka<sup>11</sup>. By osiągnąć zamierzony i głęboko uzasadniony dramaturgicznie efekt wyrazowy Callas poddawała głos niemożliwym do osiągnięcia przez innych artystów przekształceniom, które gwarantowały wprost nieograniczone możliwości. Na tym właśnie polega estetyczna zasada fundamentalnej różnorodności brzmienia, wyczulenia na węzłowe punkty dramatu – muzyki, tekstu i postaci, a także wykorzystanie pełnego arsenału środków skali i barwy głosu (od *voce infantile* w *Madama Butterfly* Giacomo Pucciniego czy *Lunatyczce* Vincenzo Belliniego do krzyku w finale II aktu *Toski* Giacomo Pucciniego, który mieści się w syndromie „czarnego romantyzmu” jako estetyzacja *Urschrei*). Piękno tego głosu nie polega na tym, że budzi w nas łzawe wzruszenie, że czerpiemy zeń równowagę i harmonię, że nastroja nas na rejestry niebiańskie, które przynoszą ukojenie. Wręcz przeciwnie – ten głos wyzwala niechęć w równym stopniu co zachwyt, brutalnie obchodzi się z nami, gdy nie rozumiemy powodów, dla których Callas burzy reguły anemicznego *bel canto* na rzecz wyrafinowanej i świadomej swych celów i zagrożeń postawy, którą, obok fizycznej radości samego śpiewu, wypełnia troska o każde słowo, a nawet jego cząstkę.

Trzecim składnikiem, silnie wzmacniającym obraz Callas w kulturze operowej XX wieku, jest maniera, którą definiuję jako regresywną imitację stylu. Teatr operowy Callas „stanowi integralną całość stylistyczną, obejmującą świadomość tradycji wykonawczej, uznanie przesłania kompozytora jako najwyższego celu ku któremu zmierza artysta i konsekwentnie rozwijaną samoświadomość środków służących wyrazowi”, zaś „(...) maniera jest hipertrofią wybranych cech stylu, dalej nie rozwijanych, wywołujących przez to poczucie wtórności”<sup>12</sup>.

Proces kształtowania się manieri, choć dotyczył różnych aspektów stylu Callas: imitowano sam głos lub tylko pewne jego cechy (Elena Souliotis, Sylwia Sass), albo też cały profil wokalnie-aktorski, gesty a nawet zachowanie pozateatralne (Lucia Aliberti), prowadził za każdym razem do rozpadu tego, co oryginalne w twórczości naśladowczyń Callas. Działo się tak nie tylko dlatego, że grę aktorską Callas tworzył śpiew w najwyższym stopniu zespolony z uzasadnionymi przezeń zachowaniami scenicznymi i że ten organizm nie mógł być przedmiotem prostej imitacji. Chodziło o coś więcej – o odwagę odrzucenia przyzwyczajęń odbiorców

i przeciwstawienie się dominującej tradycji wykonawczej w operze. Callas, by pokonać całe dziedzictwo nieporozumień i niezrozumień teatru operowego, musiała nie tylko niezłomnie wierzyć w swoje posłannictwo, w wartość tej drogi, którą obrała i po której samotnie kroczyła, ale przede wszystkim darzyć to posłannictwo ogromnym uczuciem – „muzyka była tym, co kochałam najbardziej”, wyznała<sup>13</sup>. W *Filadelfii* Jonathana Demme (1993) miłość jest fundamentem życia, które ucłowiecza nasza zdolność do ponoszenia ofiary. Tego szuka zarówno filmowy bohater, jak i Maddalena z opery *Andrea Chenier* Umberto Giordano, której przejmujące wyznanie – *Io son l'amor* – słyszymy w jednej z kluczowych scen filmu oraz Callas, która to wyznanie wyśpiewuje i które mogłoby być jej wyznaniem.

<sup>11</sup> Callas at Julliard, op. cit., s. 3.

<sup>12</sup> Maciej JABŁOŃSKI, *Styl czy maniera? Maria Callas „vocal acting” jako ucieleśnienie ideału aktorstwa zaangażowanego w teatrze operowym*, „Forum Muzykologiczne” 2005.

<sup>13</sup> Callas at Julliard, op. cit., s. 4.