

Seks i libretto. Co uprawiają kompozytorzy z pisarzami?

Przełożyła Sylwia Miłkowska

W tekście tym o librecie nie będziemy mówić wyłącznie z punktu widzenia muzykologii czy teatrologii. Niewiele będzie się tu mówiło o dwudziestowiecznych przeobrażeniach partytury z medium czysto informacyjnego w niezależne zjawisko estetyczne, o konsekwencjach, jakie owe przeobrażenia miały dla libretta, ani też o przesunięciach akcentów czy obchodzeniu tradycyjnych koncepcji. W centrum uwagi stoi tu nie samo libretto, lecz owo gwałtowne zderzenie tych, którzy się o nie mocują – librecyści (zwanego dalej pisarzem) i kompozytora – a także środki, po które obaj sięgają. Ten spór nierzadko sprawia wrażenie raczej walki niż współpracy, starcia dwóch różnych estetycznych sposobów postrzegania i ekspresji.

Jeśli chcę wygrać ten spór dwóch przeciwstawnych postaw estetycznych, obaj szukają nowych rozwiązań, co skutkuje jednolitą strategią o bezdyskusyjnej spójności. Wychoząc od często cytowanego założenia, że energia twórcza i seksualna mają te same mechanizmy działania, można – oczywiście tylko z przymrużeniem oka – porównać ze sobą obie praktyki: seksualną i artystyczną. Z tego zestawienia wynikają cztery formy, jakie libretto może przybierać: libretto pornograficzne, fetyszystyczne, koitalne i rodzicielskie.

Libretto pornograficzne

Współcześnie najczęstszą formą libretta jest libretto pornograficzne w następującej wersji: kompozytor rzuca się na ciało tekstu pisarza już nieżyjącego – najczęściej na takie, przy którym nie musi troszczyć się o kwestię praw autorskich. Przyczyna, dla której tworzy się dziś muzykę do tak wielu tekstów pisarzy nieżyjących, nie ma nic wspólnego z jakością konkretnego dzieła. Drugorzędna jest zarówno aktualność estetyczna, polityczna czy historyczna tekstu, jak i jego związek z doświadczeniem życiowym samego kompozytora. Strategiczne znaczenie ma jedynie powszechna znajomość tekstu i samego autora, dzięki którym kompozytor spodziewa się zyskać należytą uwagę dla swojego utworu. Powszechnie obowiązująca zasada brzmi: żyjący libreciści zawsze są nieznanymi, natomiast autorzy nieżyjący są sławni, a ich teksty znakomicie służą za podstawę libretta – nie bez znaczenia jest, że sława nieżyjącego dotyczy tych dziedzin życia, w których kompozytor pragnie zdobyć uznanie. Kompozytor używa martwego autora niczym wehikułu, który ma go wynieść na szczyt.

Kompozytor obrabiający ciało tekstu nie pyta siebie, jak ani dlaczego opracowywać dany utwór literacki – kompozytor chce komponować, skupić się na formie muzycznej. Ta praktyka brania w posiadanie przypomina mechanizmy, które dochodzą do głosu

właśnie w pornografii. Często błędnie opisuje się pornografię jako czynność zastępczą, jako coś nieprawidłowego, po co się sięga, ponieważ to, co prawidłowe – czyli seks – albo nie jest możliwe, albo też dostępne możliwości, na krótszą lub dłuższą metę, są odbierane jako zbyt mało pobudzające, wymagające zbyt dużego wysiłku albo za drogie. W odróżnieniu od pornografii seks opisywany jest w kategoriach aktywności i wzajemności: jako wymiana płynów ustrojowych, a także jako stan fizycznego i psychicznego podniecenia; pornografia zaś ma być tego wszystkiego przeciwieństwem. W powyższym, absurdalnie demokratycznym, rozumieniu seksu przeoczona została możliwość, że także z użyciem pornografii może dojść do wyrażenia tego, co prawidłowe: wzięcia w posiadanie osoby fizycznie nieobecnej, która służy za wzorzec i materiał roboczy dla wyobraźni. W wypadku libretta pornograficznego mamy do czynienia z całkowitą kontrolą kompozytora nad ciałem tekstu, a także z całkowitym wymazaniem intencji autora tekstu. Nie jest więc przypadkiem, że tak często opracowywało się muzycznie – i nadal się opracowuje – teksty niezujących autorów. Dzięki temu bowiem żądza kompozytora może być bez przeszkód spełniona.

Libretto fetyszystyczne

Zarówno pornografia, jak i fetyszizm nie opisują stosunków pomiędzy równymi sobie podmiotami, lecz relacje podmiotu z przedmiotem. O ile w pornografii podmiot wchodzi w relację z przedmiotem już martwym, o tyle fetyszysta – mający do czynienia z żywym partnerem – potrzebuje takiego podmiotu, który dobrowolnie lub pod przymusem pozwoli zdegradować się do roli przedmiotu: pozwoli się w ten sposób uśmiercić.

Fetyszizm związany jest przede wszystkim z przesunięciem proporcji. Pewne części ciała lub niektóre jego funkcje wysuwają się na pierwszy plan, podczas gdy pozostałe są mniej ważne albo wręcz całkowicie nieistotne. We współpracy kompozytora z librecistą objawia się to poprzez tendencje do podporządkowania dzieła i idei partnera własnym celom, własnej pracy – nawet jeśli tym samym przekreśla się dążenia swego współpracownika. Odrębność partnera postrzegana jest jako przeszkoda.

Z natury rzeczy zjawisko to dotyka w równej mierze kompozytora i librecistę. Artysta, owszem, bywa zafascynowany innymi artystami i kulturami, lecz tak naprawdę fetyszyzuje samego siebie: swój własny styl, upodobania, sposób postrzegania rzeczywistości. Charakter stosunku pomiędzy kompozytorem a pisarzem sprzyja raczej temu pierwszemu: to kompozytor otrzymuje zlecenie stworzenia utworu, do którego szuka następnie odpowiedniego tekstu. Niektórzy kompozytorzy zachowują się w tej sytuacji jak chałupnicy. Zdają się na zakamarki własnej fantazji – i próbują z niej coś naprędce skleić. Atonalność – sprowadzona często do brzęków, pisków i innych hałaśliwych odgłosów – i tak przykryje łaskawym płaszczem niezrozumiałości ogrom tego dyletanctwa. Ci kompozytorzy, którzy dysponują zarówno pewnością siebie, jak i świadomością granic własnych możliwości – z wahaniem i nieufnością – powierzają stworzenie tekstu komuś innemu, od początku jednak określają przy tym zakres wzajemnych praw i obowiązków. Nawet jeśli nie sporządzono umowy – dającej muzykowi prawo do wykreślenia

dowolnych fragmentów tekstu bez żadnego uzasadnienia – to kompozytor i tak, przy pierwszej nadarzącej się okazji, przyzna sobie takie prawo (usprawiedliwiając się przemowami o przestarzałości opery jako gatunku lub o pragnieniu stworzenia dwugodzinnego dramatu muzycznego, którego tekst ograniczałby się do pojedynczego słowa lub dźwięku).

Nie należy jednak bezmyślnie sprowadzać pracy kompozytora do prób podporządkowania tekstu warstwie muzycznej. W czasie długotrwałych studiów kompozytor walczył o wytworzenie swojego własnego i rozpoznawalnego stylu. Owa walka to niezwykle śmiałe przedsięwzięcie, nieporównywalnie trudniejsze niż w wypadku przedstawicieli innych dziedzin sztuki, ponieważ wszyscy kompozytorzy muszą sięgać po ten sam budulec – nierzadko roją sobie, że wznoszą już kopuły wież, podczas gdy w istocie dopiero kładą strop. Stąd też niemal histeryczna reakcja kompozytora, gdy w czasie rozmów roboczych pojawia się sugestia, aby – przez wzgląd na tekst lub koncepcję pisarza – miałby zgadzać się na jakieś kompromisy odnośnie do własnych założeń formalnych i estetycznych.

Inną przyczyną dużej drażliwości kompozytora i prowincjonalnych marzeń o pełni władzy w ramach partytury jest fakt, że autonomia twórcy muzyki jest fikcją, a jego praca przebiega nieustannie pod surowymi – jeszcze gorzej: pod chaotycznymi – rządami zleceniodawcy: opery czy kierownictwa danego festiwalu. W chwili gdy kompozytor styka się z pisarzem, jest już do pewnego stopnia wykorzystany, a do premiery jeszcze niejednokrotnie będzie dalej wykorzystywany. Po pierwsze dlatego że narzuca mu się liczbę solistów i zakres ich głosów oraz wielkość chóru, że musi w partyturze uwzględnić zmianę dekoracji, przerwy między scenami, czas na przebranie się aktorów. Co więcej, na kompozytora i jego dotąd wykonaną pracę spadają błędy zleceniodawcy: błędna kalkulacja finansów, niedbałe rozplanowanie prób, źle dobrana obsada. Po każdym telefonie z opery kompozytor musi więc za darmo kolejny raz wykonywać tę samą pracę.

Nic więc dziwnego, że kompozytor przenosi na innych swoją frustrację, a partytury broni przed pisarzem, tak jak matka chroni dziecko. Kiedy kompozytorowi zdarzy się obszernie opowiedzieć pisarzowi o swoich cierpieniach, ten żegna się grzecznie, ale stanowczo, wraca do swojej ciepłej pracowni, gdzie oszczędzone mu będą tego typu nieprzyjemności – przynajmniej na tak długo, póki on sam nie będzie musiał zmagać się z dramatem, jakim jest praca dla teatru.

Libretto koitalne

W uproszczonym rozumieniu stosunek płciowy jest spotkaniem dwóch osób pragnących się zjednoczyć. W dzisiejszych czasach, uważanych za demokratyczne, nawet jeśli nie jest to usankcjonowane prawnie, przyjmuje się, że do stosunku seksualnego powinno dochodzić przy obustronnej zgodzie co do miejsca, czasu i przebiegu, że powinien on być równie satysfakcjonujący i korzystny dla obojga partnerów.

Tyle fikcji. Rzeczywistość wygląda inaczej – częściowo dlatego że spotykają się tu dwa odrębne światy. Nawet jeśli obie strony teoretycznie zgadzają się na wytworzenie wspólnej rzeczywistości, to jej rozumienie jest często odmienne, jak najlepiej

pokazuje praktyka kontaktów damsko-męskich: odmienne fantazje seksualne, inne drogi osiągania zaspokojenia, różna łatwość osiągania orgazmu, znacznie szerszy u kobiet niż u mężczyzn wachlarz mechanizmów samozaspokojenia i autodestrukcji. Ten sam rozdzźwięk pomiędzy oczekiwaniami a rzeczywistością, to samo zróżnicowanie wymagań obserwujemy w czasie współpracy kompozytora z pisarzem. Trwa walka o to, który z nich będzie stroną aktywną, a który pasywną, kto będzie na górze, a kto na dole, czyje fantazje – czyje środki wyrazu, estetyka i pomysły – zdobędą przewagę. Podobnie jak w polityce czy gospodarce chodzi tu o kwestie suwerenności: kto kogo przeleci, a kto – najlepiej wśród westchnień rozkoszy i z pełną aprobatą – pozwoli się przelecieć. Bitwa o libretto dotyczy przede wszystkim kwestii, na którym terytorium rozegra się starcie, czyli kto będzie miał większe – choćby tylko o gram – przekonanie i prawo do wypowiedzenia się o wspólnym projekcie jako o własnym. Nawet jeśli kompozytor znajduje się w korzystniejszej sytuacji wyjściowej, to i tak obserwujemy istotną różnicę w porównaniu z librettem fetyszystycznym: w tym wypadku bowiem obie strony prawdziwie się ze sobą ścierają. Dopuszcza się tu do głosu indywidualność i preferencje partnera, ponieważ to one najlepiej rozstrzygają o wspólnej pracy. Walczy się tu, kłóci i dyskutuje. Nieustannie powstają sytuacje patowe, ponieważ podczas rozmów okazuje się, że strony mówią innymi językami i mają przeciwstawne poglądy. Każdy z partnerów zastanawia się, dlaczego dochodzi do takich sytuacji, i przysięga sobie, że następnym razem do nich nie dopuści. Nierzadko następuje zaniechanie współpracy i zerwanie stosunków. Jeśli jednak wytrzyma się do końca, wówczas powstać może coś niezwykle interesującego, chociaż na pierwszy rzut oka może się to zdawać wynikiem bezpłciowego kompromisu. Podobnie jak w seksie – końcowy rezultat powstaje wśród nieustannych fuknięć, drapania, gryzienia i wzajemnej szarpaniny.

Powyższe prawidła okazują się aktualne, nawet jeśli współpraca przybiera charakter parytetowy, czyli wtedy, gdy kompozytor pozwala pisarzowi lub innej osobie na krytykę własnej postawy lub jakiegoś fragmentu partytury. (Opinia każdego, kto nie zna się na sztuce kompozycji, jest dla większości zachodnioeuropejskich kompozytorów całkowicie nieistotna). Krytyka ta bowiem jest postrzegana wyłącznie jako demonstracja niewiedzy. Kompozytor – o mentalności tak ciasnej, że nie powstydziliby się jej przewodniczący zakładów rzemieślniczych – traktuje wszystkie swoje oznaczenia jako święte i niepodważalne niczym wersety Tory. Rozpacz lub złość pojawiające się u pisarza, gdy widzi on swój tekst skrócony czy swobodnie rozbudowany przez reżysera, są dziecięcą igraszką w porównaniu z patogennym poczuciem własnej wartości kompozytora. Ma to zresztą korzenie w wywodzącym z dziewiętnastego wieku skrajnie romantycznym ubóstwieniu sztuki, za którego sprawą triumfy święciła, uwolniona od językowych ograniczeń opery, „czysta” muzyka instrumentalna, uważana za medium objawiające uniwersalną zasadę świata, uaktywniająca kulturę koncertów spychaną w dół przez ceremonie religijne. A przecież, jak na ironię, muzyka współczesna, poczynając od Schönberga, programowo zwraca się przeciw ideałom romantycznym.

Libretto rodzicielskie

Na koniec, wbrew wszelkim przewidywaniom, omówiony zostanie przypadek, gdy powstaje dziecko wspólnych starań, a zarówno rezultat, jak i sam proces narodzin dzieła jest dla obu stron, jeśli nie uszczęśliwiający, to przynajmniej wzbogacający. Czasem może się zdarzyć, że pomyślny efekt pracy dwóch osób jest wyżej ceniony niż gdyby był wynikiem działań pojedynczego twórcy. Warunkiem powyższej sytuacji jest ukrócenie obustronnego rozdymania ego artystów w czasie nieustannej wzajemnej konfrontacji na rzecz triumfu zdrowego rozsądku, nakazującego oszczędzać siły i koncentrować się na tym, co istotne. Gdzie dwóch się kłóci, tam trzeba trzeciego – jakiejś nieosobowej instancji, która stanie nad dwiema artystycznymi osobowościami. Rolę tę spełniać może historia kultury: przyjęcie ustalonej koncepcji dzieła sztuki pozwala zdystansować się do własnego stanowiska bez poczucia strat w estetyce. Wspólne przedsięwzięcie ocenia się wyżej niż własne, dostrzega się swoje wcześniej obronione i ostatecznie wprowadzone elementy – słowa, dźwięki – coś za przyjemna dewaluacja. Przy współpracy tego typu kompozytor może swobodnie opowiedzieć jakąś anegdotę, nie będąc przy tym oskarżanym przez pisarza o zamykanie się w wieży z kości słoniowej i nieznanomość tego, co ludzkie. Z kolei pisarz może znad klawiatury czy też notebooka zanucić ulubioną melodię, nie narażając się przy tym na wysłuchiwanie wykładu na temat metafizyki kontrpunktu. Obaj artyści chętnie się podpatrują nie tylko dlatego, że interesuje ich sposób pracy i postrzegania rzeczywistości tego drugiego; także dlatego, że szukają zewnętrznego oglądu własnej twórczości, zewnętrznej interwencji – coś takiego zdarza się tylko przy wspólnej pracy dwóch artystów.

W obliczu dużego zróżnicowania punktów widzenia obu twórców, nawet gdy współpraca przebiega w atmosferze zrozumienia i porozumienia, nie jest możliwe – ani pożądane – osiągnięcie pełnego zadowolenia i bezkonfliktowej harmonii. W końcu dawno minęły czasy, kiedy ciążę traktowano jako fazę klinicznej wstrzemięźliwości seksualnej, jako okres ciszy. Dziś wiadomo, że ciąża może być okresem niemałych uniesień emocjonalnych i cielesnych, czasem pozwalającym partnerom przeżywać seks szczególnie głęboko i namiętnie.