

Edita DEGUTIENĖ

## TEGYVUOJA OPERA!

*Kultūros žurnalistė Edita DEGUTIENĖ, remdamasi įvairiais šaltiniais, svarsto apie operos fenomeną, pateikia prieštarigus šio meno vertinimus, kurie pasigirsta tiek iš muzikos profesionalų, tiek iš žiūrovų, tiek iš pačių atlikėjų lūpų – pavyzdžiui, Vienos operos tenoras Leo Slezakas (1873–1946), paklaustas apie Giuseppe 's Verdi operą „Trubadūras“, prisipažino: „Nors pats toje operoje dainuoju, bet iki šiol nelabai suvokiu, kas ten vyksta“. Vis dėlto kaip tik mūsų laikais opera gali suteikti didžiausią atgaivą, dvasios ramybę gyvenimo tempo ir rūpesčių išvargintam žmogui.*

Gal geriau opera be dainavimo? O gal atvirkščiai – jei daug ką sunku paprasčiausiai pasakyti, tai gal geriau sudainuoti? Arba gal be jokių tikslų vaidmenų leisti atlikėjams improvizuoti? Tokių ir dar keistesnių svarstymų operos istorijoje būta ne kartą. Lenkų žurnalas „Książki“ rašo, kad bene daugiausia diskusijų, prieštaravimų sukeldavo šio muzikos žanro libretai. „Operų libretuose pilna absurdo ir idiotizmo, pakeltų kvadratu!“; „Menkavertis turinys libretuose pridengiamas storu paviršinio blizgesio sluoksniu!“; „Jeigu nebūtų muzikos, jei opera būtų kino filmu, tą filmą kritikai iškart priskirtų C kategorijai!“ – yra sakę ir muzikologai, ir žiūrovai, ir net patys operų atlikėjai. Austrijos spaudai Vienos operos tenoras Leo Slezakas (1873–1946) kažkada prisipažino: „Apie ‘Trubadūrą’ negaliu nieko konkretaus pasakyti, nes, nors pats toje operoje dainuoju, bet iki šiol nelabai suvokiu, kas ten vyksta“.

Lenkų spauda prisimena puikų humoro pojūtį turėjusios garsiosios rašytojos, Nobelio premijos laureatės Wisławos Szymborskos (beje, didelės teatro ir ypač operos mėgėjos) žodžius: „Matau, jog ne tik aš, sėdėdama Operos teatre, ne visuomet sugebu suprasti, kas prieš ką dainuoja, kas ir kodėl persirengia tarno drabužiais, kuris, kaip vėliau paaiškėja, yra krūtinga pana, ir kodėl toji gerai įmitusi mergelė apalpstą, išvydusi kitą, gerokai vyresnę moteriškę ir dar vadina ją pagaliau susigrąžinta savo dukrele... Vadinasi, ne tik aš, bet ir jie ten, scenoje, nežino, nesuvokia, kas vyksta“.

Muzikologė Anna Dębowska pasakoja, kaip operų libretus kartais perteikia šiuolaikinės reklamos: „Bėglys politinis kalnys, gyvenimo džiaugsmo kupinas menininkas, pavydi dainininkė, žiaurus ir gašlus policijos vadas, be to, dar ir tardymai, kankinimai, dvi žmogžudystės ir viena savizudybė. Visa tai pamatysite Puccini ‘Toscoje’, kuri bus transliuojama 19 valandą...“

Pirmoji pasaulyje opera – italų kompozitoriaus Jacopo Peri (1561–1633) „Dafnė“, atlikta Florencijoje 1579 metais, ir kiek vėliau, 1607-aisiais, kito italo – Claudio Monteverdi (1567–1643) sukurta opera „Orfėjas“ pirmiausia rėmėsi tekstu, iš kurio turėjo atsirasti muzika. Apskritai tais laikais buvo būdinga troškimas atgaivinti atikinį teatrą, antika buvo garbinama kaip tobulybė, aukščiausios kultūros pavyzdys. Grupė turtingų, išsilavinusių humanistų sumanė prikelti antikos tragedijas, įvesdami į sceną žaismingas melodeklamacijas. Anuomet, kai vyravo daugiabalsiškumas, siūlymas pakeisti jį vienbalsiu vokalu, palydimu instrumentinės muzikos monodiniu akompanavimu,

LONG LIVE OPERA!

*In a discussion of the phenomenon of opera, the cultural journalist Edita DEGUTIENĖ, using various sources, presents contradictory evaluations of this art form from performers and audiences alike. For example, the tenor Leo Slezak (1873–1946), when asked about the opera Il trovatore (The Troubadour) by Giuseppe Verdi, admitted: ‘Even though I’ve sung the opera, I know little about what happens in it.’ Nevertheless, in these times, opera can give great relief and inner peace to a human wrought with stress from the charged tempo of life.*

buvo tarsi revoliucija, prilygo Amerikos atradimui, – teigia muzikologai. Operose siekta sujungti dainos meną su dramos pasakojimu, libretų pirmtakais buvo senovės autorių tekstai, tad laikytasi aukšto literatūrinio lygmens. Beje, Monteverdi ir jo amžininkai padėjo pamatus bendrajai operos sampratai (arijos, duetai, rečitatyvai, chorai, uvertiūros bei kt.), kurios laikomasi iki šiol. Tik libretus rašyti sekėsi, deja, vis sunkiau.

Su operų siužetais, vokalistų tekstais būta įvairiausių kurių. Antai XVIII amžiaus pabaigoje ir net XIX amžiaus pradžioje Varšuvos *Teatr Narodowy* scenoje meilės peripetijos dažnai užleisdavo vietą kulinarinei tematikai, kurios troško išalkusi publika. „Gazeta Wyborcza“ pusiau juokais, pusiau rimtai klausia: „Kas gi atsisakytų pažiūrėti W. Kratzero ‘Slaptą pasimatymą, arba Ungurio paštetą’ (1834)? Arba pasiklausyti ‘Negro, turinčio gerą apetitą’ arijos komiškoje Józefo Elsnerio (1769–1854) operoje ‘Sultonas Vampum ir neapdairūs troškimai’ (1800)? Pastarajam kūriniui žodžius parašė policijos valdininkas ir cenzorius Augustas Glińskis, pritaikęs varšuviečių skoniui vokiečių poeto Augusto von Kotzebue (1761–1819) tekstus. Bet Kotzebue tik retykais užsimindavo apie patiekalus, iš pašteto sukurdamas smagią intrigą, o Glińskis valgytą, maistą padarė pagrindiniu ‘Sultono Vampum’ motyvu. Tai liudija ir toje operoje skambantys žodžiai: ‘Dešimt dešrų, dešimt žarnų ir šeši liežuviai į padažą’; ‘artimame krašte su gerai prikimštais pilvais’, o finale – ‘kepsniai tegul apskrunda!’ Taigi nei valdininkas Glińskis, nei publika anuomet apetitu, matyt, nesiskundė!“ – šmaikštauja didžiausias Lenkijos dienraštis.

Pasak operos tyrinėtojų, dėl to, kad libretai tapo pajuokos objektu, kalčiausias yra XVIII amžius, o ypač neapolietiška opera, kuri buvo visiškai priešingybė Florencijos kamerinės operos idealams. Atsirado opera, visiškai, iki kraštutinumų, besiremianti antikos tematika. Netgi amžininkai kritikavo tokį visoje Europoje vėliau įsivyravusį stilių. Didelis itališkos operos išplitimo Londono teatruose priešininkas britų kompozitorius Johnas Addisonas (1920–1998) rašė: „Jų poezija tiek pat išimtinai prasta, kiek puiki yra jų muzika“. Dramaturginis nenuoseklumas, nepaprastai aukšti dainininkų, ypač kastratų, reikalavimai ir tai, kad pastarųjų *aria da capo* turi būti viso pastatymo apogėjus – tai kėlė daugiausia kontrargumentų. Operos turinys buvo tik pretekstas vokalistų sugebėjimams atskleisti. Libretai buvo perdirbinėjami, pritaikant juos vokalo žvaigždžių poreikiams. Taip atsitiko, pavyzdžiui, su puikia Giovanni Battistos Pergolesi (1710–1736) opera „Adrianas Sirijoje“, specialiai

priderinta tuometei teatro pažibai kastratui Caffarelli (tikr. Gaetano Majorano, 1710–1783).

Tokiems dalykams kietai priešinosi Christophas Willibaldas Gluckas (1714–1787), apie kurį anuomet kalbėta, jog „pradėdamas komponuoti operą pirmiausia užmiršdavo esąs muzikas“. Tačiau jam nepavyko įveikti libretų perdirbimo manijos – tai tęsėsi iki pat XIX amžiaus vidurio.

Drauge su naujomis tendencijomis muzikoje, be kita ko, vis labiau pasireiškiant ir tautinės mokyklos įtakai, išnyko mada keliolikai kompozitorių naudotis tuo pačiu libretu. XIX ir XX amžių sandūroje atsirado vadinamoji literatūrinė opera, su kompozitoriais ėmė bendradarbiauti iškilūs dramaturgai: Hugo von Hofmannsthalis (1874–1929) – su Richardu Straus-su (1864–1949), Wytanas Hugh Audenas (1907–1973) – su Igoriu Stravinskiu (1882–1971), Jarosławas Iwaszkiewiczius (1894–1980) – su Karoliu Szymanowskiu (1882–1937)... Kartais paprasčiausiai imta remtis garsių autorių, pavyzdžiui, Gerorgo Büchnerio (1813–1837), Oscaro Wilde'o (1854–1900), Maurice'o Maeterlincko (1862–1949), Jeano Cocteau (1889–1963), pjesėmis. Šiandien tokia praktika yra įprasta – režisieriai lenktyniauja, kuris greičiau nustvers garsų literatūros kūrinių, kuo originaliau, kartais tiesiog neatpažįstamai perdirbs jį.

Ir vis dėlto paprastiems, ne itin išprususiems operų žiūrovams šis senomis tradicijomis paremtas muzikos žanras yra sunkiai suprantamas ar net juokingas. Anot lenkų muzikologo Andrzejaus Chłopeckio (1950–2012), apkūni, gerokai per keturiasdešimt perkopusi Džuljeta, kresnas, rubuilis Don Žuanas, visokie persirenginėjimai, apsimetinėjimai, kuriais nepatiki niekas salėje, ir herojai, kurie, užuot normaliai išdėstę savo mintis, dainuoja ir dainuoja – visa tai retai ateinantiesiems į teatrus kelia tik juoką. „Dainuoja, kad miršta, dainuoja, kad geria taurę vyno (dažniausiai apnuodyto), ir nesugeba nei normaliai tos taurės išgerti, nei realistiškai numirti... Liaudies pretenzijų operai nestinga“, – prieš keliolika metų konstatavo Chłopeckis.

Muzikos žinovai seniai pastebėjo, kad operai būdingas dar vienas bruožas – joje vyrauja griežta balsų hierarchija. Dramos spektakliuose seniai to atsisakyta, bet operoje amplua išlieka labai svarbus. Anot publicistės Annos Dębowskos, Lukrecijos Bordžijos niekada nedainuos kontraltas jau vien todėl, kad neištrauks tokių aukštų Gaetano Donizetti (1797–1848) parašytų natų, kurios *bel canto* operoje skirtos įvairiomis vibracijomis pasižyminčiam balsui. Na o meilužės vaidmuo visada yra skiriamas sopranui, išimtis – tik mecosopranas Karmen. Wolfgango Amadeus Mozarto (1756–1791) kūrinyje pagrindinis herojus, ištvirkėlių etalonas Don Žuanas, suviliojęs net tūkstantį tris mergeles, dainuoja baritonu – tai iš prigimties artimiausias vyriškumui balso skambesys. Tačiau laikui bėgant toks tipažas keitėsi. XIX amžiaus pradžios itališkoje *bel canto* operoje garbusis meilužis jau yra tenoras, na o toks ištvirkėlis kaip Hercogas „Rigolete“ dainuoja lyriiniu tenoru, nors jam derėtų traukti pragaro tamsybes primenantį bosu.

Baritonas visuomet būna antrame plane, jis tik tenoro šešėlis, jo priešininkas, intrigantas, juodasis charakteris: Enriko „Liučijoje di Lamermur“, grafas di Luna „Trubadūre“, Jagas „Otele“... Kita vertus, XX amžiuje jau imta maištauti, ir, pavyzdžiui, Freudu alsuojančioje Bėlos Bartoko (1881–1945) viena-veiksmeje operoje „Hercogo Mėlynbarzdžio pilis“ Juditha dainuoja mecosopranu, o kunigaikštis Mėlynbarzdis, atveriantis jai vis niūresnes savo sielos gelmes – bosu.



Angelica Catalani – Semiramidė Marco Portogallo operoje „Semiramidės mirtis“. Londonas. 1806. Spalvinta graviūra

Šia tema ir vėl šmaikštavo Szymborska: „Kieta kadru politika valdo operos pasaulį. Tik sopranui privalu būti boso dukra, baritono žmona, tenoro meiluže. Tenorui nevalia mylėtis su kontraltu. Baritonas meilužis – didelė retenybė, jam patartina domėtis mecosopranu. Na o pastarosios tegul pasisaugo tenorų, nes tuomet joms lemtas apgautųjų, antrarušių damų vaidmuo“.

Su herojais būdavo kitaip – jie barokinėse operose visada postringauja falsetu arba, geriausiu atveju, altu. Kadangi XVIII amžiuje buvo dievinamos operos apie didvyrius ir, žinoma, skardūs kastratų balsai, jiems tekdavo gardžiausi kąsneliai. Taip atsirado tradicija riterių partijas skirti aukštiesiems balsams, ir, pavyzdžiui, Gioachino Rossini (1792–1868) Tankredą dainuodavo moteris (altas). Tuo metu Richardo Wagnerio (1813–1883) kūrinuose herojai ir riteriai dainuoja tenorais.

Operose pilna meilės, aistrų, be jų šie muzikiniai kūriniai neįsivaizduojami, – pastebi šio žanro tyrinėtojai. Gundymai, suvedžiojimai operoje vyksta be paliovos ir dažniausiai turint nepadorius, nekilnius kėslus, o ne tam, kad herojai gyventų ilgai ir laimingai. Wagnerio deivė Venera siekia atvilioti Tanhoizerį nuo krikščioniškų vertybių ir nuo riteriškos meilės tyrėjai Elžbietai. Karmen garsiojoje Georges'o Bizet (1838–1875) operoje žaidžia trumpalaikės meilės aistromis ir gundomai dainuoja habanerą. Dmitrijaus Šostakovičiaus (1906–1975) Ledi Makbet iš Mcensko apskrities – jauna moteris, kuri nepajėgia abejingai praeiti pro Sergejų ir leidžiasi jo sugundoma, ištvirkauja... Visi jie baigia liūdnei – atstumti, išvaryti arba persmeigti durklu, dažnai ir prakeikti, pasmerkti. Krzysztofo Pendereckio (g. 1933) operoje „Velniai iš Lauduno“ gundytoja yra vienuolė, netgi jų vyresnioji motinėle, aistringai įsimylėjusi kunigaikštį Grandier, kuriam ji užsiundo inkviziciją, keršydama už tai, kad ją atstūmė, – sako muzikologė Anna Dębowska.

Opera yra seksistinė! – piktinasi muzikos klausimais rašantis britų publicistas Robertas Thicknesse. Ir, regis, jis teisus. Antai Wagneris priverčia savo herojė Zentą šokti nuo skardžio į jūrą, kad atpirktų savo mylimojo Olando kaltes. Italų kūrinuose moterų lavonų taip pat apstu. Romantiška jų herojė –



Teatro „La Fenice“ Venecijoje interjeras. 1837. Spalvinta graviūra. Museo Correr, Venecija

tai jauna, daili, prakilni (nebūtinai dora) mergelė, bet kaip tik tokią kompozitoriai nužudydavo, tiesa, prieš tai duodavo jai laiko sudainuoti atsiveikinimo ariją arba duetą su mylimuoju. Moteris italų operose turi mirti, idant pabaigoje dar įtaigiau nuskambėtų pačios gražiausios melodijos ir jų būtų neįmanoma užmiršti. Klausydamasis Puccini „Manon Lesko“ arijos „Sola, perduta, abbandonata“ tiesiog fiziškai pajunti mirštančios mergelės skausmą, sielvartą, kad gyvenimas, kuris ką tik prasidėjo, baigiasi. Giacomo Puccini (1858–1924) tą muziką taip parašė, kad neįmanoma likti abejingam, – teigia Thicknesse.

Didžiausiu moterų galabytoju laikomas Puccini (privaičiame gyvenime, žinoma, bausis mergišius), kuris visas savo herojės pasmerkė mirčiai, nors, kaip pasakojama, pats dėl to neretai apsiašarodavo. Tokį jų likimą kurti jam padėjo tikri libreto meistrai Giuseppe Giacosa (1847–1906) ir Luigi Illica (1857–1919), talkinę kompozitoriui rašant garsiausias jo operas. Trapioji Mimi „Bohemoje“ miršta nuo džiovos, patikloji Čio Čio San persiveria durklu, išdidžioji Florija Tosca nušoka nuo aukštos pilies terasos. Puccini pagailėjo tik Turandot, kurios širdis šalta it ledas, o visus vyrus, jei tik jie išdrįsta paprašyti jos rankos, ji įsako nužudyti. Vis dėlto prieš herojėms iškeliaujant iš šio pasaulio didysis maestro leidžia joms patirti begalinę laimę – duetuose ji ir jis tarsi susijungia. Nepaisant to, herojės jam atkeršijo: Puccini nebaigė „Turandot“, mirė nuo širdies smūgio, – rašo kompozitoriaus biografas Sylvainas Fortas (g. 1972).

XX amžiuje meilė operose neretai nueina į antrą planą. Benjamino Britteno (1913–1976) operoje „Billy Budd“ vien tik vyriški vaidmenys, nors meilės tema tebelieka. Prokofjevas, kuris sugebėjo kurti lyriškas melodijas, vis dėlto turėjo savyje per daug sarkazmo, kad parašytų operą apie širdies reikalus. Kitų kompozitorių, kaip antai Albano Bergo (1885–1935), kūrinuose meilės nėra, yra tik geismas, viena iš herojų – prostitutė.

Tikriausiai rastume tiek pat silpnų libretų, kiek ir silpnų dramų veikalų, skirtumas tik tas, jog silpnos pjesės nuėjo užmarštin, o daugelis silpnų libretų tapo nemirtingi dėl jiems parašytos muzikos, – samprotauja knygos „Tūkstantis ir viena opera“ autorius Piotras Kamiński (g. 1949). Tačiau libretus rašančiųjų nesugebėjimas dažnai yra nulėmęs ir muzikinio kūrinio nesėkmę.

Istorikų nuomone, kaip tik dėl nepavykusio bendradarbiavimo su libretistais Franzui Schubertui (1797–1828), pa-

sižymėjusiam idealia tiek muzikine, tiek literatūrine klausa ir sukūrusiam per 600 talentingų dainų, nesėkmė baigėsi net du bandymai parašyti operą. Na o Giuseppe Verdi (1813–1901) nuolat kovojo su libretistais, nes pats buvo ne tik genialus melodijų kūrėjas, bet ir turėjo fenomenalų scenos pajautimą, puikiai žinojo, ko siekia. Pirmiausia jis pats sudarydavo įvykių, situacijų planą, o jo libretistas Francesco Maria Piave (1810–1876) turėdavo visa tai įvilkti į poezijos rūbą. Deja, Piave buvo silpnas literatas – juk Hercogo arija „Rigolete“ tikrai nepasižymi prasmingomis eilėmis, bet vis dėlto skamba mūsų ausyse. Taigi, Piave pateko į istoriją tik dėka Verdi talento kurti begalinio emocingumo ir grožio muziką. Tikrą partnerį didysis operų meistras surado tik Arrigo Boito (1842–1918) asmenyje, kuris parašė „Otelo“ ir „Falstafo“ tekstus. Boito žinojo, kaip atskleisti Verdi talento stiprybę. Kamiński pabrėžia, jog Verdi visada tekstuose ieškojo idealaus, vaizduotę uždegančio ir jausmais persmelkto žodžio. Be to, jis puikiai orientavosi, kas tinka operai, kas ne, todėl atsisakė kurti operą pagal savo išsvajotąjį „Karalių Lyrą“.

Mozartas buvo įsitikinęs, jog tekstas privalo paklusti muzikai, ji yra aukščiau visko. Tai pripažino ir jo libretistas Lorenzo Da Ponte (1749–1838): operose „Figaro vedybos“, „Don Žuanas“ pirmenybė akivaizdžiai teikiama muzikos prasmei, jos ritmui ir rimui, bet ne paskiriems žodžiams. Absurdiškiausiai, visiškai grafomanišku libretu laikomas kitai Mozarto operai – „Užburtajai fleitai“ parašytas tekstas. Jo autorius – Vienos teatro direktorius, dainininkas Emanuelis Schikanederis (1751–1812). Ir kaip tik jis iš šio genialaus kompozitoriaus kūrinio uždirbo milžiniškus pinigus, na o pats Mozartas nesulaukė „Užburtosios fleitos“ sėkmės valandos, nors ir pavertė kvailą pasakojimą auksu (mirė praėjus vos trims mėnesiams nuo premjeros).

Jeanas Starobinskis (1920–2019) rašo, jog muzika turi kur kas daugiau galios, ji skleidžia ypatingą energiją, pasako kur kas stipriau nei ištariai žodžiai. Viduramžių legenda apie Don Žuaną dar įtaigiau atsispindi Mozarto „Don Žuane“, nes pačioje muzikoje yra erotinio, gundančiojo potencialo. Net ir dramaturgas, poetas ir libretistas Heineris Mülleris (1929–1995) pripažįsta, kad muzikos kūrinys priskirtinas aukštesniam lygmeniui negu teatras, negu drama, o opera imli viskam, turi daugiau galimybių išreikšti kiekvieną temą, todėl yra tokia gyvybinga.

Tačiau šiandien opera jau tampa tuo, kuo ji tikrai pagal jos apibrėžimą neturėtų būti. Juk būtinu operos bruožu pripažįstamas dainavimas, bet vis dažniau atsiranda kūriniai, kuriuose dainuojančių atlikėjų – nė kvapo. 2000 metais austrų kompozitorius Peteris Ablingeris (g. 1959) pateikė Graco publikai „Stadtope“ („Miesto operą“), kurios veiksmai vyko įvairiose miesto vietose, o apskritai ji priminė instaliacijų ir performansų mišinį. Jų herojai – Libretas, Orkestras, Publika, Kėdės ir t. t., bet net veiksmė, kuris vadinosi „Dainavimas“, nepasirodė joks gyvas solistas, skambėjo vien iš CD sklindanti muzika. Dažnas libretistu save vadinantis autorius dabar užsiima tik multimedijinėmis operomis, tad belieka įsijungti Wagnerį – ten solistai sugeba dainuoti be pertraukėlės net pusę valandos, – sako žinoma Lenkijos muzikos kritikė Anna Dębowska.

Operos istorijoje būta ir absoliučių jos priešininkų arba visiškai nesugebančių ją sukurti. Gustavas Mahleris (1860–1911), puikus Vienos operos dirigentas, sėkmingai rašė simfonijas ir dainas su orkestro pritarimu, tačiau jokios operos nesukūrė,

nors jaunystėje bandė tai padaryti. Paskui, tarsi teisindamasis, juokdavosi iš Puccini, kurio nemėgo. Štai kaip jis aprašė „Tosca“: „Antrame veiksme kažkoks vyriokas žiauriai kankinamas siaubingai rėkia, o kitas žūsta nuo duonriekio peilio, trečiame veiksme vėl bim, bam, bum, o kažkokį tipą jau ruošiasi sušaudyti kareivių gvardija. Nelaukdamas, kol sušaudys, išėjau iš salės“. Į tokius žodžius Mahleriui buvo atsakyta: „Gaila, nes praradote daug – būtumėt išgirdę puikią dramatišką Toscos savižudybės sceną“.

Johannesas Brahmsas (1833–1897) sakydavo: „Greičiau vesiu negu imsiuosi kurti operą“, tačiau nei vedė, nei sukūrė. Frédericas Chopinas (1810–1849) mėgo operą, ypač didžiulius italų dainininkus, bet sceninio kūrinio taip ir neparrašė. Gal todėl, kad tėvynainiai reikalavo tautinės operos? – svarsakaimynai lenkai. XX amžiaus operos atsisakė ir Henrykas Mikołajus Góreckis (1933–2010), ir Witoldas Lutosławskis (1913–1994). Pastarasis piktinosi, bjaurėjosi opera, vadino ją „neprieinamu, anachronišku reiškiniu“. „Nevalia toliau rašyti operų, kaip tai darė Puccini, nors jis buvo, be jokios abejonės, didis kompozitorius, bet dabar tai jau juokingos atgyvenos“, – teigė Lutosławskis.

Aršiausias operos priešas buvo Theodoras W. Adorno (1903–1969), marksistinis filosofas, muzikos teoretikas ir kompozitorius, kuris, be kita ko, tvirtino: „Rašyti poeziją po Auschwitzo yra barbariškas...“ Opera, anot jo, užmigdo, atbukina visuomenę, atitraukia nuo aktualių problemų, ji susikompromitavo kartu su miesčionija, kuriai ji buvo tik pramoga ir iš kurios gimė pabaisa Hitleris – diktatorius, įsimylėjęs Wagnerį ir Kalmaną. „Šalin operą!“ – šaukė Adorno, o kadangi buvo

įtakingas, jam pritarė praėjusio amžiaus vidurio jauni radikalūs avangardistai, taigi imta niekinti simfonijas, sonatas, kantatas, o ypač operas. Kai kurie maištininkai ragino net sudeginti operos teatrų pastatus.

Tačiau po kiek laiko operos priešai tapo jos draugais. Antai garsėjęs tiesiog neapykanta operai Pierre'as Boulezas (1925–2016) vėliau ėmė diriguoti spektakliams, o didžiausią sėkmę jam atnešė kaip tik „to šlykštaus teutono“ Wagnerio kūrinii interpretacijos. Jo vienminčiai taip pat susitaikė su opera ir net patys pradėjo jas kurti. Visus pranoko Karlheinzas Stockhausenas (1928–2007), parašęs 29 valandas trunkantį kvazireliginį ciklą, susidedantį net iš septynių operų – po vieną kiekvienai savaitės dienai.

Kad ir kiek būtų ginčijamasi apie operą jau keletą šimtmečių, kad ir koks banalus būtų kai kurių jų turinys, į operą žmonės vis dar veržiasi. „Juk ne taip jau svarbu, apie ką sekstetu dainuoja ‘Liučijos di Lamermur’ herojai, – pakanka klausytis Donizetti muzikos, ir akimirksniu netgi ateistas įtikės į Dievą“, – yra sakęs žinomas lenkų poetas, literatūros kritikas Stanisławas Barańczakas.

Ko gero, būtent mūsų laikais opera gali suteikti didžiausią atgaivą, dvasios ramybę gyvenimo tempo ir rūpesčių išvargintam žmogui. Juolab kad operų pamėgtai meilės temai, jausmų grožiui ir šiandien, nors nenorime to pripažinti, išliekame jautrūs. O kai dar puikūs solistai dainuoja, patiriame didžiulį esteti-  
nį pasigėrėjimą. Taigi – tegyvuoja opera!

Pagal „Gazeta Wyborcza“, žurnalą „Książki“, Lenkijos ir kitų šalių kultūrinius interneto portalus parengė **Edita DEGUTIENĖ**

Giacomo Puccini, „Turandot“. Režisierius, scenografas, šviesų dailininkas – Robert Wilson.  
Lietuvos nacionalinis operos ir baletų teatras. 2019. Martyno ALEKSOS nuotrauka

