

Gra mitu ze współczesnością. Teatr muzyczny *Begehren* Beata Furrera

Mit w wielu kulturach ma na celu uświadomienie teleologicznego wymiaru wszechświata. Dany przekaz staje się mitem dzięki wyjaśnieniu zdarzeń obecnych, zachodzących w świecie rzeczywistym, poprzez aktualizację archaicznych, odwiecznych etosów. Jest ponadczasowy i nieskończony. Domaga się tym samym nieustannej aktualizacji w obrębie kulturowej świadomości zbiorowej. Wyobraźnia kolektywna wówczas właśnie zyskuje miano tradycji, gdy uświadamiane są mity, na których się opiera, a także potrzeba ich kontynuacji, dopełnienia poprzez interpretację. Cesare Pavese, pisarz, o którym będzie mowa w dalszej części niniejszego artykułu, nadaje mitowi jako gatunkowi epickiemu rangę źródła, od którego bierze swój początek życie doczesne.

Zanim jeszcze pojawiła się baśń, opowieść o wspaniałym wydarzeniu, to właśnie mit był tym prostym wzorcem, zachowaniem się pełnym znaczeń, rytmem, który uświęcał rzeczywistość. Był prócz tego impulsem, promieniującą podniecią, sam jeden wystarczał, aby nakłaniać ludzi do spełnienia dzieła¹.

W kulturze muzycznej restauracja tradycji i tematyki mitologicznej szczególnie często uprawiana była w epoce baroku, w którym można mówić wręcz o odrodzeniu się antycznej kultury grecko-rzymskiej. Interesującym zagadnieniem okazuje się szczególna żywotność i popular-

¹ C. Pavese, *Mit. Szkice literackie*, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 1975, s. 183.

ność opowieści o losach Orfeusza i Eurydyki we włoskim (Jacopo Peri, Giulio Caccini, Claudio Monteverdi) oraz niemieckim (Christoph Willibald Gluck, Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann i inni) środowisku muzycznym XVII i XVIII wieku. Wszystkie wymienione dzieła operowe łączy pewna oczywista analogia pod względem stosunku do mitycznego tekstu. Mianowicie to właśnie jego treść wyznacza kierunek rozwoju dramaturgii muzycznej, korzystającej z odpowiednich dla danego okresu figur retorycznych, afektów, a w przypadku muzyki włoskiej także specyficznej techniki dramatycznego *bel canta*. Wspólną ich cechą jest to, że muzyka ułatwia rozumienie mitu w sposób bezpośredni. Jedną ze współczesnych inscenizacji losów Orfeusza i Eurydyki oferuje m.in. Beat Furrer w swoim teatrze muzycznym *Begehren*².

Urodzony w szwajcarskim mieście Schaffhausen w 1954 r. dyrygent i kompozytor należy do grona wyjątkowo oryginalnych postaci wśród współczesnych artystów. Na kształt jego drogi twórczej duży wpływ wywarł nauczyciel i kompozytor polskiego pochodzenia – Roman Haubenstock-Ramati, którego sam Furrer traktuje do dziś jako mentora. Studia kompozytorskie rozpoczął pod jego kierunkiem w Wiedniu w 1975 r., a dekadę później założył uznawany dziś za jeden z najznakomitszych zespołów wykonujących muzykę współczesną *Klangforum Wien*. Język muzyczny Furrera zbliża się do stylistyki innych nowoczesnych kompozytorów z niemieckojęzycznego kręgu kulturowego (m.in. Helmuta Lachenmanna czy Olgi Neuwirth), częściowo nawiązuje też do nurtu „nowej złożoności” Briana Ferneyhougha³. O świeżości i oryginalności indywidualnego stylu wypowiedzi artystycznej Furrera decydują takie czynniki, jak tendencja do „kolażowego” traktowania materiału muzycznego (*instrumental sampling*), nieustanna gra napięć i odprężeń, „zawahań” fakturalnych zbudowanych na mikroskopijnych, pourywanym skrawkach brzmień, patchworku opartego na bogatej kolorystyce, dbałość o detale; wydaje się, że każde, nawet najdrobniejsze wydarzenie dźwiękowe staje się w twórczości Furrera istotne. Tym samym dekonstrukcji ulega hierarchia brzmień, dążenie do rozwiązania dramatycznego napięcia. Kompozytor posługuje się też maksymalnie rozszerzonym aparatem dynamicznym (*pppp* – *fff*) i artykulacyjnym (częste łączenie różnych rodzajów artykulacji). Muzyka Furrera opiera się na szerokim spektrum środków brzmieniowych, którego granicami są dźwięki o określonej wysokości z jednej, oraz rozmaite odcienie szumu z drugiej strony. Często pojawiają się inne, wysublimowane i bardzo nietypowe sposoby wydobycia dźwięków z tradycyjnego instrumentarium. W technice wokalne, co ważne dla omawianego zagadnienia, Beat Furrer również nie stroni od ekspresyjnej ekstrawagancji. Przejawia się ona w tendencji do budowania dramaturgii muzycznej w oparciu o ściszone, przytłumione brzmienia, wykorzystanie całej palety szeptów, szmerów, okrzyków, czegoś na wzór *Sprechgesangu*, języka złożonego z fonemów, pojedynczych sylab, głosek, a także przeplatanie konwencjonalnych dźwięków o określonej wysokości permanentną grą wdechów i wydechów.

Beat Furrer w swoim portfolio ma wiele utworów orkiestrowych, kameralnych, koncertów i utworów solowych, a także sześć wielkich dzieł scenicznych, choć po te ostatnie sięgnął stosunkowo niedawno. Do najbardziej udanych światowa krytyka zaliczyła: *Narcyza* ukończonego w 1994 r., *FAMA* z 2005 oraz omawiane tutaj *Begehren*. Praca nad utworem trwała około dwóch lat, a ukończony on został w 2001 r. Kompozycja dzieli

² B. Furrer, *Begehren*, KGA Verlags-Service GmbH & Co. KG, Kassel 2001.

³ H. Renggli, *Beat Furrer*, w: *Theaterlexikon der Schweiz. Band 1. Chronos*, red. A. Kotte, Zürich 2005, s. 660; *Stimmen im Raum – Der Komponist Beat Furrer*, red. H.K. Jungheinrich, „Neue Zeitschrift für Musik” 2012, nr 1, Mainz 2011.

się na dziesięć scen, często połączonych *attaca*. W oryginalny sposób autor dzieła podszedł do rozwiązywania problemów ekonomii środków kompozytorskich aparatu wykonawczego. Nie pojawia się bowiem podział na akty, co skutkuje brakiem potrzeby opuszczania kurtyny, a minimalistyczna, acz niezwykle nowoczesna w swej konstrukcji scenografia autorstwa uznanej światowej architektki – Zahy Hadid umożliwia jej przebudowę bez przerywania akcji scenicznej. Została ona zaprojektowana w taki sposób, że nawet wieloosobowy chór potrafi przemieszczać się bezszelestnie z jednego miejsca sali na inne. Również zapis partii głosowych stanowi element scenografii. Kompozytor przewidział tym samym komplikacje wynikające z zastosowania swoistego języka muzycznego i fragmenty najtrudniejsze technicznie zapisał na specjalnie spreparowanych pleksatonach, wprowadzając na scenę dodatkowe postaci, które, spełniając funkcję „żywych pulpików”, ułatwiają wykonywanie partii solowych.

Monika Pasiiecznik, autorka wnikliwego artykułu poświęconego operom Austriaka, pisze na swoim blogu, że „literatura pozostaje dla niego najważniejszym źródłem inspiracji, ale sposób, w jaki wykorzystuje ją w swoich dziełach, daleki jest od nawiązań do historii”⁴. Na temat *Begehren* na łamach prasy wzmiankuje jeszcze Daniel Cichy⁵, jednak dotychczas dzieło nie doczekało się monograficznego opracowania w polskiej literaturze muzykologicznej.

Enigmatyczny tytuł dzieła oznacza „pragnienie”, „pożądanie”. Odniesienie do sfery libidinalnej ludzkiego behawioru już w tytule podkreśla sprowadzenie fabuły *Begehren* do miłosnej relacji damsko-męskiej. Koncepcja libretta utworu Furrera opiera się na twórczym nawiązaniu do mitologii, bowiem stanowi ono rodzaj palimpsestu literackiego, którego podstawę tworzą fragmenty X i XI księgi *Metamorfoz* Owidiusza oraz fragmenty księgi IV sielankowego utworu *Georgiki* Wergiliusza pozostawione bez tłumaczenia w łańskim oryginale. Fabuła oraz dramaturgia bazuje na naprężeniu i współoddziaływaniu warstwy tekstów antycznych z językiem współczesnej twórczości prozaicznej i poetyckiej Cesara Pavese’a (*Dialogi z Leukoteą*), Hermanna Brocha (powieść *Śmierć Wergilego*) i Güntera Eich’a (słuchowisko radiowe z 1950 r. pt. *Geh’ nicht nach El Kuwehd*). Centralną kategorię emocjonalną stanowi cierpienie i nadzieja na wyczekiwane spotkanie głównych bohaterów potraktowanych anonimowo – On i Ona. Nie mogą oni pogodzić się ze swoim losem, pragną się spotkać, zobaczyć, lecz głos przeznaczenia bezustannie ich rozdziela, pogłębiając poczucie samotności, zagubienia w bieżących wydarzeniach. Wymijają się, szukają wzajemnie, choć świadomi są jednocześnie, że wszelkie ich próby czy przedsięwzięcia są i pozostaną nadaremne. Atmosferę ich nieudolnej walki z losem wnikliwie omawia współautor libretta Wolfgang Hofer w konsultacji z kompozytorem, pisząc:

Dwie postaci więc, rozdzielone/zjednoczone w poszukiwaniu ztraconego (wspólnego?) czasu, historii i doświadczenia. Dwie próby wyrznięcia poza *Dasein*. Dwie próby, które w świetle pragnienia na nowo zostają odkryte dzięki wspomnieniu i powtórzeniu zaginionej utopii⁶.

⁴ M. Pasiiecznik, *W zakamarkach ludzkiej jaźni. O operach Beata Furrera, monikapasiiecznik.blogspot.com/2010/05/o-operach-beata-furrera.html* (dostęp 19.01.2014); por.: M. Pasiiecznik, T. Biernacki, *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych*, Warszawa 2013, s. 163-173.

⁵ D. Cichy, *Beat Furrer*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 12, s. 16, www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?id=420 (dostęp 19.01.2014).

⁶ W. Hofer, *Begehren zur Handlung*, w: B. Furrer, *Begehren*, Kairos Musikproduktion 2008, DVD 0012792KAI, booklet s. 11 (tłum. własne).

Palimpsestowa struktura libretta ukazuje wszczęcie się fragmentów mitu Orfeusza w gramatykę języka naszych czasów, tak aby, stanowiąc jedność niewymagającą żadnego sztucznego spoiwa, były zdolne do skonstruowania jakichkolwiek nowych narracji. Christine Brooke-Rose postuluje, aby

rozciągnąć nasze horyzonty intelektualne, duchowe i imaginacyjne do granic wytrzymałości. Ponieważ historie palimpsestowe osiągają taki właśnie efekt, łącząc realizm ze zjawiskami nadprzyrodzonymi i historię z jej reinterpretacją duchową i filozoficzną, można powiedzieć, że znajdują się one w pół drogi pomiędzy świętymi księgami różnych naszych tradycji, które przetrwały dzięki sile stworzonej przez nie wiary, a niekończącymi się egzegezami tych ksiąg i komentarzami do nich, które są sukcesywnie zastępowane przez nowe, zgodniejsze z duchem czasów⁷.

W tak wytyczonym kierunku wydaje się też podążać wyobraźnia autora *Begehren* oraz inscenizacje jego opery. Realnym elementem są tutaj osobiste przeżycia psychiczne bohaterów, ich stany emocjonalne, konstytuujące uniwersalny, ponadhistoryczny wymiar artystycznego przekazu, stanowiąc punkt styczny dla zaznaczonych powyżej przez Hofera płaszczyzn: klasyczo-łacińskiej i niemieckojęzycznej. Są one tak pomyślane, aby nakładały się na siebie, wskutek czego bohaterowie nigdy nie mogą się ze sobą porozumieć. Przykładowo, gdy w scenie VI, która ma charakter emocjonalnego centrum całego *Begehren*, pojawia się *de facto* jedyna linia melodyczna w utworze, jest ona przypisana postaci żeńskiej, śpiewającej tęskną w swoim wyrazie kantylenę opartą na łacińskim fragmencie *Georgik* Wergiliusza, postać męska przerywa jej swoją bezdźwięczną recytacją tekstu Hermana Brocha z rozdziału „Powrót” powieści *Śmierć Wergilego*:

ONA:

(tłum. własne)

Oto znów okrutne losy z powrotem wzywają,
a sen zakrywa oczy pełne światłości.
I bywaj już: unoszę się w otaczającą, potężną noc,
wyciągając do Ciebie bezsilne ręce.
O biada! Nie jestem już Twoja.

ON:

Blask światła pomiędzy wszystkimi cieniami
ulatnia się, nieodróżnialny, okropny, znika.
Kamienny nieruchomy wzrok,
wzrok kamiennej pustki, wzrok przeznaczenia.
W tym spojrzeniu nie ma początku, nie ma końca,
nie ma już odwrotu i żadnego kroku naprzód.

CHÓR:

(tłum. Stanisław Stabryła)
„Oplakiwały Cię, Orfeuszu

⁷ Ch. Brooke-Rose, *Historia palimpsestowa*, w: U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, Kraków 1996, s. 134-135.

żałobne ptaki, gromady zwierząt, twarde skały i lasy,
które często przychodziły słuchać Twych pieśni”.
(Owidiusz *Metamorfozy*, ks. XI, s. 324)

Tymczasem chór przeciwstawia się zarówno lamentom bohaterki, wcielonej w tym wypadku w Eurydykę, jak i frenetycznym recytacjom bohatera, maksymalizując efekt kontrastu ekspresyjnego. Intonuje on statyczne, długie repetycje słupów akordowych, opartych na kwincie-archetypie: *cis-gis*, w których jedynie głos basowy porusza się mozolnie schodzącymi krokami sekundowymi w ruchu ćwierćnutowym. Akcji scenicznej towarzyszą w tle zjawiskowe uderzenia gongu zanurzanego w pojemniku z wodą, wskutek czego kompozytor uzyskuje frapujące współbrzmienia oraz prawie niesłyszalne, pojedyncze flażolety smyczków. Symboliczną funkcję pełni interwalika, dzięki szerokiemu ambitusowi głosu Eurydyki, z charakterystycznym skandowaniem nadejścia nieuniknionego, okrutnego losu w dosadnych „wołających” kwartach: „*crudelia retro fata vocant*” (ten sam fragment tekstu łacińskiego wykorzystany jest także w scenie III, jednak w całkowicie odmiennej szacie brzmieniowej i przedłużony o jeden wers: „cóż to mnie biedną i Ciebie zatraciło, Orfeuszu! Jakież to wielkie szaleństwo?”⁸).

Jedynym realnie pojawiającym się momentem, w którym możliwe staje się spotkanie i nawiązanie dialogu między obu bohaterami, jest punkt kulminacyjny sceny I, gdzie na tle melorecytacji chóralnych wersów 53-58 X księgi *Metamorfoz* Owidiusza (ukazującej jedyny raz w całej operze ich niemieckojęzyczną wersję) rozwija się pokazanych rozmiarów *Sprechgesang* Orfeusza, oparty na cytowanych fragmentach *Niepocieszonego z Dialogów z Leukoteą* Cesara Pavese’a. W dialogu włoskiego pisarza Orfeusz rozmawia z Bachantką, tak jak gdyby już z dystansu czasu pogodził się z utratą ukochanej. Wydaje się, że oboje rozmówców spotkało się już w pozamitycznym wymiarze, w zaskakujący sposób przybierając role obserwatorów, samych interpretatorów mitu, domniemając, co mogłoby ulec ewentualnej zmianie, jak Orfeusz powinien się rzeczywiście zachować, by nie stracić Eurydyki. W utworze Pavese’a archaiczne symbole ilustrują rozwój człowieka od niewinnego dzieciństwa aż do pełnej dojrzałości, która pojawia się w momencie, gdy człowiek jest gotów uświadomić sobie swoje własne ograniczenia. Autonomia jednostki mierzona jest zaangażowaniem w jej wysiłkach. Aurelia Ghezzi, badaczka twórczości włoskiego literata, pisze, że

mitu są dla niego powszechnymi fantazmatami lub przedrozumowymi formami umysłu, do których człowiek prymitywny przyrównuje całą rzeczywistość, zarówno teoretycznie, jak i praktycznie. Odnajdują one w umyśle Pavese’ a postać wyraźnej analogii między historią świata, a historią osobistej perspektywy w jej wyrażaniu⁹.

Gdy Orfeusz odwraca się do niej twarzą na słowach „odwróciłem się do siebie”, ona, odczuwając nadzieję na jego nadejście, dokonuje jednocześnie rytuału mistycznej

⁸ B. Furrer, *Begehren*, s. (tłum. własne).

⁹ „Myths are, then, for Pavese, fantastic universals, or prerational forms of the mind to which primitive man compared all reality, both theoretical and practical. That there exist in Pavese’s mind a clear analogy between the history of the world and history of the individual can be seen in his statement that”, w: A. Ghezzi, *Life, Destiny’s and Death in Cesare Pavese’s Dialoghi con Leuco*, www.jstor.org/stable/3198835 (dostęp 19.01.2014) (przekład polski w tłumaczeniu P. Wojciechowskiego).

eksklamacji ujętej w słowach: „Orfeuszu! Słyszysz?” Mamy w tej scenie do czynienia z interesującym zabiegiem. Otóż dynamizm akcji dramatycznej ulega zwielokrotnieniu dzięki przyporządkowaniu głównym bohaterom anonimowej, niemej postaci na scenie, która symbolizuje ich *alter ego*. Gdy bohater odwraca się, w jego umyśle dokonuje się swoista metamorfoza wewnętrzna, którą postać dublera podkreśla za pomocą odpowiedniej mimiki i gestykulacji. Postaci te są pewnego rodzaju komentarzem obnażającym autentyczne stany emocjonalne, nastroj, a także podświadome pragnienia, stany afektywne i przeżycia psychiczne bohaterów. Wewnętrzne rozdarcie Orfeusza pomiędzy sferą jego libido, zmierzającą do zaspokojenia pragnienia szczęścia w objęciach Eurydyki, a z drugiej strony niemoc osiągnięcia go ze względu na zewnętrzne ograniczenia panującego nad nim fatum oraz przymus podporządkowania się warunkom narzuconym przez bezlitosne prawo boskie, stanowi podstawę całej fabuły. Postać odwrócona w kierunku bohaterki, podczas gdy sam On usiłuje skoncentrować się na wyprowadzeniu ukochanej na ziemię, znamionuje jego walkę z rzeczywistością i własnymi żądaniami. Furrerowska wersja mitu ma tragiczne zakończenie zwycięża w nim bowiem pragnienie, bierze górę egoizm Orfeusza, który skazuje Eurydykę na wieczną tułaczkę po bezkresnych czeluściach Hadesu. Jej *alter ego* pełni nieco odmienną funkcję. Nie tylko w pierwszej, ale też w dalszych scenach *Begehren* symbolizuje ono nadzieję, będącą wsparciem, wewnętrzną siłą wiary bohaterki. Wiara ma tutaj charakter paradoksalny, bowiem (to nawiązanie do Kierkegaarda) Eurydyka, w odróżnieniu od Orfeusza, wierzy mocą absurdu¹⁰. Musi poświęcić siebie i swoje przyszłe życie, aby zaufać ukochanemu. Jej los zależy teraz już wyłącznie od niego, a nie od decyzji bogów. Niema postać kobieca dubluje ruchy i gesty zwątpienia głównej bohaterki. Poza czysto inscenizacyjną funkcją omawiany zabieg pojawia się jeszcze kilkakrotnie w toku utworu, gdzie ma charakter czynnika wzmagającego ruch i podkreślającego dynamizm akcji. W dalszych scenach z elementami baletu kompozytor wprowadza postać dublera przypisanego każdemu z występujących wówczas performerów, a symboliczne przesłanie słów „Orpheus, hörst du?“, rozpoczynających też w scenie VII i X – finałowej partii Eurydyki, ma już odmienne konotacje semantyczne. Podyktowane jest to decyzją wykorzystania kolażu tekstowego i internalizacji sensu tego patetycznego lamentu przez tekst poetycki Güntera Eichs. W tych dwóch scenach nadzieja spotkania z wytęsknionym kochankiem przeradza się w obsesyjną wręcz tęsknotę podkreśloną przez słowa, w których, dzięki sile imaginacji, bohaterka uobecnia sobie upragnionego Orfeusza słowami: „Słyszysz? Mogę z Tobą rozmawiać, jakbyś tu był, jednak stoi noc między nami, jak czarne góry każda chwila nową ścianą skalną rozłąki, niepewnie, ostatecznie odchodzi. Jednak z każdą godziną jesteś tu, zawsze obok, nigdy nie mogłabym z Tobą rozmawiać tak, jak teraz”¹¹. Powróćmy do części I, oto jej struktura tekstowa:

¹⁰ Podobnie jak w kierkegaardiańskiej tradycji filozoficznej, gdzie biblijny bohater tragiczny – Abraham jest gotów ofiarować Bogu swojego syna – Izaaka, właśnie po to, by dokonać dzieła zbawienia. Absurd tkwi zaś w tym, że „bohater tragiczny zapewnia siebie samego, że jego etyczny obowiązek jest w nim obecny przez sam fakt, że przemienia go w pragnienie”, za: S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Łódź 1972, s. 85.

¹¹ B. Furrer, *Begehren*, tłum. własne.

ONA:
(tłum. własne)
O - rfe - usz!
Słyszysz?

ON:
Cienie. Ścieżka cienia.
Przelotny błysk nieba.
Na brzuchu chłód.
Co było, co się znów wydarzyło.
Pustka przemierza blask dnia,
wreszcie też odwróciłem się do siebie.
Szukałem przeszłości.
Ujrzałem cień nieruchomy z zapadniętymi oczami, zniekształcony.
Dzień i noc, przeszłość, odzyskanie
Oddalone, odrzucone.
Przeszłość tylko dla mnie, tam, w owym blasku światła
był śpiew i poranek. I odwróciłem się do siebie.

CHÓR
(tłum. S. Stabryła):
„Szli wtedy w górę stromą, niewyraźną i mroczną od gęstej mgły ścieżką
poprzez głucho milczącą krainę.
I już byli blisko powierzchni ziemi, kiedy Orfeusz, w obawie przed utratą żony,
spragniony jej widoku, zwrócił do tyłu zakochane oczy”
(Owidiusz *Metamorfozy*, ks. X, s. 293)

U Furrera całkowitej eliminacji ulega część mitu traktująca o ponadnaturalnych właściwościach liry Orfeusza, który magiczną mocą swojej gry wiedzie kochankę ku zmartwychwstaniu. W przypadku muzycznej inkorporacji treści literackiej jest to pewne *novum*. Frapujące rozwiązania ukazuje też analiza językowa antycznych oraz współczesnych tekstów użytych do opracowania libretta. Wielką rolę odgrywają w nim techniki repetycji i kolażu, podobnie jak w warstwie instrumentalnej. Łączenie fragmentów przyjmuje dwojaki charakter: albo jest to naprzemienna gra językowa wewnątrz jednego tekstu, jak charakterystyczne dla partii chóru ze sceny I dwujęzyczne potraktowanie słów Owidiusza (np. „steil, dunkel, in dichten Nebel gehüllt”, aby chwilę później te same słowa mogły zabrzmieć w łacińskim oryginale: „carpitur adclivis per muta silentia trames arduus, obscurus, caligine”). Takie rozwarstwienie lingwistyczne ma wykazać, że losy bohaterów śmiało przenieść można na kondycję współczesnego człowieka. Ważne są tutaj ustawiczne przejścia od recytacji i różnych form melorecytacji do tradycyjnej kantyleny i odwrotnie. Technikę przemienności języka niemieckiego i łaciny kompozytor wykorzystał też w czysto chóralnej scenie IV opartej na prozie Wergiliusza, VIII oraz w partii Eurydyki ze sceny X. Inny rodzaj powtórzenia pojawia się w pojedynczym tekście stanowiącym osnowę literacką różnych scen lub ich fragmentów. Przykładowo, utwór Eicha, który wykorzystany został w partii żeńskiej sceny VII, powielony jest w scenie IX i X, lecz ulega w nich rozszerzeniu, podobnie jak tekst Pavese'a powtórzony w częściach I, II i III. Znaczącą rolę w dziele scenicznym Beata Furrera pełni wzmiankowany kolaż. Zdaniem kompozytora nie ma on na celu sprowadzania

całej akcji do wymiaru mitycznego, lecz właśnie przełamanie jego kodów, otwarcie na nowe perspektywy interpretacyjne i na to, co dziś mit może powiedzieć o otaczającym świecie¹². Interferencje tekstowe wprowadzone są celem wzmocnienia napięcia pomiędzy bohaterami oraz po to, by oddać atmosferę braku koordynacji działań we wspólnym interesie, a także ciągłe mijanie się; wreszcie, by zilustrować środkami teatralno-muzycznymi stan samotności. Na temat stosunku muzyki do słowa w koncepcji swojej opery autor pisze: „jest dla mnie istotne, aby wymawiane dźwięki zintegrować ze strukturą instrumentalną i zrealizować w instrumentalnym ruchu i figurach, które już są obecne w recytowanej mowie. Wymaga to zachowania równowagi, co nie jest łatwe do osiągnięcia”¹³. Okazuje się jednak, że jest możliwe. Dowodem tego jest wykorzystanie pewnych stałych motywów, drobnych zdarzeń dźwiękowych zawsze w powiązaniu z określonym słowem tekstu libretta. Przykładowo, każdorazowemu pojawieniu się słowa „Schicksalsauge” („wzrok przeznaczenia”) z fragmentu powieści Brocha towarzyszy silnie akcentowne, króciutkie crescendo smyczków w artykulacji *arco* oraz partia fletu basowego, bazujące na mocno dysonującym akordzie. Dźwięk fletu artykułowany jest natomiast ze wznoszącym glissandem symbolizującym ulotność pojedynczego spojrzenia okrutnego losu. Podobnie ostatnie takty całego dzieła ilustrują nadchodzącą śmierć na słowach *Georgik* Wergiliusza: „jakimi łzami mamy, czym bogi poruszyć? Ona w łodzi styksowej już zimna, bez duszy”¹⁴. Ów niezwykle zimny klimat Hadesu i zamierającą akcją sceniczną, gdy Eurydyka odchodzi do wiecznej ciemności, obrazują tu pojedyncze, „chłodne” frazolety oddzielone wydłużającymi się pauzami. Omówienie wszystkich figur retorycznych współczesnego języka muzyki Beata Furrera to zagadnienie wymagające osobnego opracowania.

Reasumując, idea centralna teatru muzycznego *Begehren*, oparta na wysoce indywidualnym odniesieniu się do kultury antycznej, podlega ustawicznej dialektyce dwóch niewspółmiernych światów, uwikłanych w całą sieć antynomii: mitu i współczesności, życia i śmierci, doczesności i wieczności, odejścia i powrotu, jasności i ciemności, szeptu i krzyku, mowy i śpiewu, szczęścia i samotności czy wreszcie pragnienia i jego zaspokojenia. Slavoj Žižek w *Drugiej śmierci opery* diagnozuje, że „prawdziwie twórczy akt przekształca nie tylko strukturę pola przyszłych możliwości, ale również przeszłość, nadając uprzednio jedynie przygodnym śladom charakter koniecznych momentów wskazujących ku teraźniejszości”¹⁵. *Begehren* Beata Furrera idzie w sukurs opinii słoweńskiego filozofa, bowiem sugeruje takie spojrzenie na przeszłość mityczną, które wydobywa z zasobów mistrzów literatury rzymskiej sensy, spełniające dotychczas jedynie rolę interpretacyjnego *backgroundu*, nigdy przedtem nieusamodzielnionego i niesprowadzonego do roli głównego wątku akcji sceniczej. Można się nawet zastanawiać, czy pożądanie jako sfera libidalna życia emocjonalnego człowieka nie stanie się wkrótce powszechnym motywem dzieł operowych?

¹² Por. *Beat Furrer im Gespräch mit Daniel Ender zur Sprache, Musik und Szene in Begehren*, w: B. Furrer, *op. cit.* (booklet), s. 9.

¹³ *Ibidem*, s. 8 (tłum. własne).

¹⁴ Wergiliusz, *Georgiki*, ks. VI, tłum. A.L. Czerny, Kraków 1956, s. 89.

¹⁵ S. Žižek, *Nie władam mymi marzeniami*, w: S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 150.

The play of myth and contemporaneity. *Begehren* – Beat Furrer's musical theatre

The article takes up the topic of reconstructing the fate of the mythical characters, Orpheus and Euridice, using contemporary staging and musical techniques and the device of literary palimpsest employed in the libretto. The plot has been reduced to showing the very essence of the emotional state of the characters (presented anonymously: She and He), their experiences and inner tensions. The work stands on the boundary between musical theatre and opera in the traditional meaning of the word. The subject uniting the action, which takes the form of ten scenes with a prologue and an epilogue, is „desire” (included in the title itself).

The libretto is the work of Christine Huber and Wolfgang Hoffer, and makes extensive use of texts originating both from the antique period and from present times. The work's typically post-modern message is thus created as a result of the crossing of fragments of such immortal works of European culture as books X and XI of Ovid's *Metamorphoses*, book IV of Virgil's *Georgics* and the prose and poetic texts of Günter Eich (radio play *Geh' nicht nach El Kuwehd* from 1950), Cesare Pavese (*Dialogues with Leucotea*) and Hermann Broch (*The Death of Virgil*). The protagonists, unable to accept the cruel parting, struggle against fate. Missing each other, they attempt in vain to come together, but destiny always separates them. The impossibility of meeting again is also emphasised in *Begehren* by the use of multiple languages (original Latin texts are interwoven with literature in German). Following the model of ancient Greek tragedy, the composer also introduces choruses which comment on the events.

Furrer's *Begehren* is also characterised by such features as the plot breaking the convention of decorum and lacking temporal unity, as well as a whole palette of musical devices, where singing is accompanied by sophisticated melorecitation, densely crammed with whispers, unidentifiable phonemes or clusters of words from abstract poetry. What makes the treatment of the familiar (and very popular in music) myth original in Furrer's work is above all its individual compositional language, which explores untypical sounds, and the extraordinarily ascetic staging by Zaha Hadid.