ATLI INGÓLFSSON

Sex alhæfingar um óperuformið

Það höfum við heyrt að fósturjörð óperunnar sé Ítalía. Þegar ég dvaldi þar við tónsmíðanám bar flestum lærifeðrum mínum saman um heilsu hennar: Óperan væri dauð. Enginn hlakkaði yfir þessu. Það virtist bara sem þetta form hefði löngu þrotið erindi.

Eitthvað var nú til í þessu, en aðeins miðað við vissar forsendur. Ætli það sé ekki einkum tvennt sem skýrir þessa niðurstöðu: Í fyrsta lagi bar snið óperunnar og flutningur á 19. öld vitni um smekk þeirrar aldar, altént innan eins menningarkima. Einhvern veginn gerðist það að formið var síðan hneppt í gíslingu af þeim sem vildu ekki breyta yfirbragði og flutningsvenjum þess. Tónleikhúsið staðnaði og hugtakið *ópera* varð snauðara og ófrjórra en það þyrfti að vera og aldeilis ónothæft fyrir lifandi tónskáld síðla á 20. öld.[1]

Hitt banameinið gæti leynst í tónlistinni sjálfri. Við skulum segja að lærð mið-evrópsk tónlist hafi myndað eins konar meginstraum í tónskáldskap um miðja síðustu öld. Í þeirri deild var tónlistin gerð upp og nánast byrjað aftur á núlli. Það er ekkert lítilræði að skoða og skilgreina upp á nýtt allar eindir tónlistarinnar. Það eitt að finna út hvernig ætti að raða tónunum saman varð ærið verkefni. Var þá furða að ekki væri mikill tími aflögu til að athuga hvort þessir tónar gætu komið einhverju til leiðar, svona umfram það eitt að hanga saman? Tónskáldin stigu mjög varlega til jarðar og það var fyrir öllu að vera *heiðarlegur*. Hvernig það fór saman við laglínusmíð og sviðstjáningu var alls ekki ljóst. Yfirlýsingin um dauða óperunnar kemur því einnig til af því að tónlistin átti ekkert sannfærandi svar við stöðnun óperunnar. Hún var of sjálfhverf til þess.[2]

1 Meðal þeirra sem bentu á þetta voru Theodor Adorno, sjá t.d. Adorno. 2004, og ekki vandaði Pierre Boulez óperuheiminum kveðjurnar í *Der Spiegel* 1967 („Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“ 1967).

2 Til einföldunar er hér horft fram hjá ýmsum verkum sem voru á mörkum tón-

Þannig var þetta semsé: Þeir sem létu sér annt um framtíð tónlistar innan leikhússins sátu uppi með *óperuunnendur* á aðra hönd og *tónspekúlanta* á hina. Ef óperan á að lifa sem sjálfstætt og brúklegt listform verður að hrifsa hana úr höndum beggja.

Ég fór um síðir að semja sviðsverk. Þá varð mér smám saman ljóst að þótt ég kynni ýmislegt þurfti ég nú að beita þeirri kunnáttu á nýjan hátt og á ný efni. Hvað sem tónspekúlantinn innra með mér sagði þá væri staðreyndin sú að óperan er ekki búin til úr tónum.

Lengi vel var ég óviss hvaða heiti væri best að gefa þessum formum sem ég setti saman. Þar var lítið sungið, engin dramatísk aðalpersóna, enginn forleikur, engin saga. En þó var formið að miklu leyti byggt upp eins og óperur eru gjarnan, þar voru á víxl dramatískir og lýrískir hlutar, einræður og samræður, frásagnir og eins konar aríur, og tónlistin var í stöðugu samtali við textann.

Þessi feimni við að nota óperuhugtakið stafaði annars vegar af því að ég vildi ekki bendla verk mín við hina framliðnu hugmynd um óperuna, en hins vegar af því að í tónlistarheiminum hafa um nokkurt skeið verið á kreiki alls kyns hjámyndir óperunnar, verk sem kölluð eru til dæmis *kammerópera*, *azione musicale*, *Monodrama* eða *Music Fable*. Það á líklega að gefa til kynna að hér sé á ferðinni tónleikhús sem þykist þó ekki vera 19. aldar ópera. Af því mætti ráða að *ópera* sé aðeins eitt tiltekið form og öll frávik frá því þurfi annað heiti, þau séu jú minni í sér — og óæðri, mundi einhver bæta við. En þá gleymist að fyrstu óperurnar sem fluttar voru í heiminum voru það sem kallað væri *kammeróperur* í dag og munurinn á formi og efnismeðferð þeirra og t.d. Wagner-óperu er ekki minni en á Wagner-óperu og þeim sviðsverkum sem ég hef samið. Eftir nokkra umhugsun rann upp fyrir mér að ef við ætlum ekki að henda óperuhugtakinu endanlega út um gluggann ættum við að gefa því framhaldslíf í öllum þeim birtingarmyndum sem lifandi listamanni þóknast að gefa því. Hér í titlinum er því þessu ágæta

leika og leikhúss, eftir *Mauricio Kagel* og fleiri, enda eru þau ekki alls kostar laus við fyrrgreinda sjálfhverfu.

orði flíkað þótt minnst verði fjallað um venjubundinn skilning þess.

Í stuttu máli datt mér í hug að koma hér dálitlu skikki á ýmsar vangaveltur um sviðsverk sem hafa gerjast í kerjum mínum hin síðari ár. Svo virðist sem þær megi eima niður í sex alhæfingar. Sumar þeirra tel ég mig geta stutt góðum rökum en um aðrar má deila. Hvað sem því líður er ekki sjálfgefið hvaða áhrif þær ættu að hafa á smíð sviðsverks, enda fjarri mér að setja saman leiðarvísi eða reglur um nokkuð svo margsnúið. Þessar hugleiðingar varpa nokkru ljósi á mínar eigin smíðar en umfram það ætla ég þeim ekki meira gildi en hverjum þóknast að gefa þeim.

Fyrsta alhæfing: Allt tal er söngur

Þegar við tölum liggur röddin á ákveðnu tíðnisviði, oftast rösklega áttund. Innan þess sviðs tiplar hún á fjölmörgum tónum og myndar alls kyns rytma og áherslur. Tónarnir falla ekki inn í einhvern tiltekinn tónstiga eða stillingu og mikið er um að röddin renni sér á milli þeirra. Hljóðfallið er heldur ekki hægt að fella inn í tiltekinn takt og hraðinn er hvikull.

Ef við spilum upptöku af talrödd löturhægt fer hún þó að líkjast laglínu. Hún rennir sér reyndar stöðugt á milli tónanna, en það geta laglínur líka gert. Athugum svo leikna ræðu, ekki hljóðupptöku. Henni má breyta í söng í nokkrum einföldum þrepum. Fyrst hægjum við á, svo gerum við hrynjandina reglulegri, svo fækkum við tónum hennar og þrengjum tónsviðið. Á endanum hljómar hún nákvæmlega eins og söngur.

Fyrrgreindan feril raddarinnar frá venjulegu tali til söngs mætti skrásetja á láréttan ás og kalla hann *söngróf,* sem sagt kvarða yfir hversu mikið flutningurinn líkist söng. Í raun er ekki hægt að segja hvar á þessum ás talrödd hverfur og söngur hefst. Þetta er samfelld lína með óteljandi punktum. Við eigum einungis orð yfir nokkra þeirra, nokkrar skilgreindar tegundir *raddæðis.*

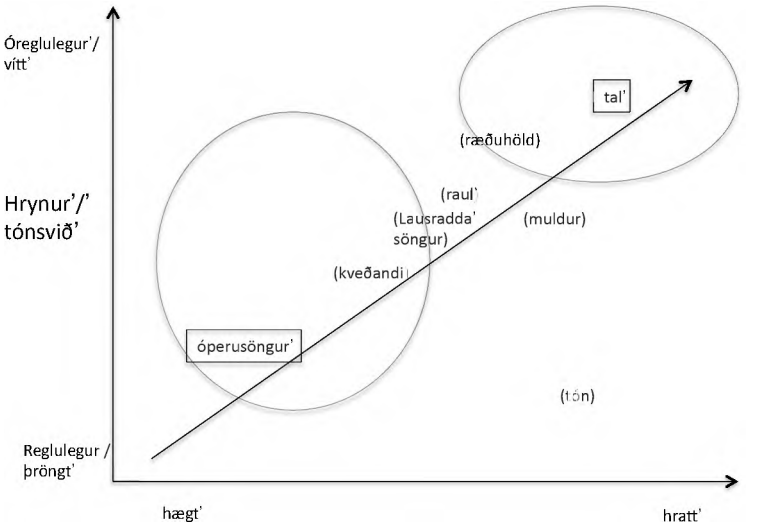
Þegar leikari sækist eftir að framsögn hans hljómi nokkuð eins og venjulegt talað mál er leikstíllinn gjarnan sagður *natúralískur*.

Heitið er dálítið villandi því þetta táknar ekki að honum leyfist að tala eðlilega, þetta er stílbrigði. Á leiksviði hljómar rödd aldrei eins og *venjulegt* talað mál. Leikarinn þarf að beita henni þannig að fullur salur áhorfenda skilji hvað hann er að segja. Hann ber textann uppi með þindarstuðningi, allt að því kveður hann og leyfist ekki að draga jafn mikið úr raddstyrk og eðlilegt væri í töluðu máli. Hann stækkar röddina. Jafnvel þótt hljóðmögnun sé beitt kveður leikarinn öðruvísi að orðum sínum en í hversdagslegu tali.

Í natúralískum leikstíl heldur þó framsögnin nokkrum einkennum óbundins talmáls eins og víðu raddsviði, fjölbreyttum hryn og talsverðum en breytilegum hraða. Leiktextar eru hins vegar af ýmsu tagi. Textinn gæti verið í bundnu máli og þá fer framsögnin að líkjast kveðandi og fær ýmis einkenni söngs. Svo er að athuga að bragurinn getur verið margvíslegur og það er misjafnt eftir málsvæðum og menningarheimum hvernig kveðandi hljómar. Hér megum við nefnilega víkka sjónarsviðið: Ef við tökum með allar hugsanlegar stíltegundir og hefðir leiktúlkunar og önnur tímabil eða heimshluta sjáum við að framsögn texta á sviði hneigist ýmist í átt að tali, eins og í natúralísku leikhúsi Vesturlanda, eða hálfgerðu tóni eins og gjarnan í klassísku frönsku leikhúsi, eða söng, eins og víða í austurlensku leikhúsi, tóni og tali eins og í japanska Noh-leikhúsinu og þannig mætti lengi telja. Það eina sem ekki heyrist á sviði er venjulegt tal.

Þetta leggur ákveðið verk í hendur sérhvers leikstjóra: Hann má til með að taka upplýsta ákvörðun um það hvar á söngrófinu raddirnar eiga að dvelja. Leikarinn er alltaf að syngja, bara misjafnlega utarlega á söngrófinu.

Nú er óhætt að líta á óperusöng frá svipuðu sjónarhorni. Það er nefnilega engin ástæða til að líta á hann sem andstæðu talaðs máls. Ef við berum saman sungið samtal eftir Puccini, tónles með undirleik eftir Monteverdi, Sprechgesang-laglínu eftir Berg og aríu eftir Mozart sjáum við að þótt allt sé þetta söngur nálgast það tal mismikið. Því má allt eins snúa söngrófinu við og kalla *talróf*, segja að hvert tónskáld finni sinn stað á talrófinu.



Hér er alls óvísindalegur uppdráttur af talrófinu, af því hvernig staðsetja mætti ýmiskonar raddæði miðað við hraða þess og breytileika.

Þegar kemur að notkun raddar á sviði er aðgreining tals og söngs óþarfi. Viðfangsefnið er ætíð að móta — semja eða leikstýra — framsögn á texta.

Textinn hefur það heillandi tvíeðli að fela í sér bæði merkingu og hljóð. Sá sem gefur flutningi hans tiltekið sköpulag er því að vinna með hljóð og vinnubrögðin hljóta að vera í ætt við tónsköpun. Þá er vonandi óþarfi að minna á að tónlist er fleira en það eitt sem ritað er í nótur. Allur skipulagður flutningur texta og hljóða er tónlist, okkur er óhætt að líta á hann sem *söng. Allt tal á sviði er söngur.*

Hér skýrist af hverju mér hefur aldrei þótt ástæða til að takmarka óperutónsmíðina við laglínur. Röddin er afbragðsgott hljóðfæri og úr tali, hljóðum og söng má smíða endalausar hljóðborgir. Sem eru ekkert annað en tónlist.

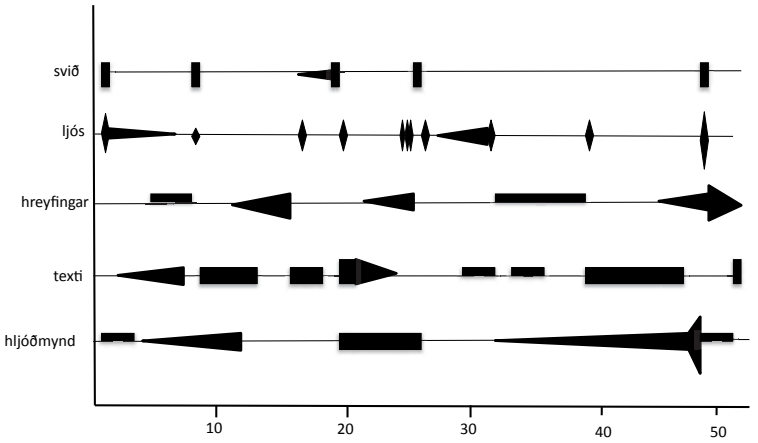
Önnur alhæfing: Allt leikhús er ópera

Líklega halda ennþá flestir að leikhús sé til þess að setja rituð leikverk á svið. Það er jú gangurinn í flestum leiksýningum sem okkur bjóðast. Á undanförnum hundrað árum hefur þó jafnt og þétt molnað undan þessu viðhorfi. Þess í stað þykir nú orðið meira við hæfi að telja *sviðslist* til sjálfstæðra listgreina, hún sé annað og meira en bara útibú frá bókmenntunum. Sviðslistin lýtur eigin lögmálum og fléttar saman texta, búningum, leikmynd, lýsingu, hljóðmynd og hreyfingu. Til að undirstrika jafnræði þessara þátta þótti ráðlegt að skerða vægi textans og það var einmitt dagskipun margra leikstjóra.[3]

Þegar áðurnefnd hráefni eru fléttuð saman til að mynda form er allur gangur á því hvað haft er að leiðarljósi. Mér er tamast að lýsa aðförunum með orðalagi tónlistarinnar. Það er vegna þess að hvort sem um er að ræða þætti sem heyrast í raun, eins og texta og hljóðmynd, eða sjónræna þætti, hefur hver þeirra sína framvindu eða sköpulag í tíma. Því má líta á hvern þátt sem rödd í tónverki, svona eins og sjálfstæða hljóðfæraröddsem er stundum mjög lífleg, stundum hlédræg en þegir líka stundum. Þegar skyndileg breyting verður á lýsingu, svo dæmi sé tekið, getum við líkt því við það þegar ein hljóðfæraröddleikur sterkan tón. Þá berast okkur miklar eða áberandi upplýsingar frá þeirri rödd. Því kýs ég að kalla þessa þætti sýningarinnar *raddir* hennar, *sýningarraddir.*

Nú er það allmikilvægt að sviðsverkið verði ekki ruglingslegt. Þá má ekki berast stöðugur straumur upplýsinga frá öllum *sýningarröddum* samtímis. Þarna ríkir eins konar *kontrapunktur*: Þegar miklar upplýsingar berast frá einni rödd eru hinar jafnan víkjandi. Önnur algeng brögð úr þeirri átt eru að ein er látin stýrast af annarri, eða þær mynda algerar andstæður. Hnökralaus útfærsla á samspili sýningarraddanna er skilyrði fyrir vel heppnaðri leiksýningu.

3 Nefna mætti afdráttarlausa afstöðu í garð textans hjá Gordon Craig (d.1966) eða Antonin Artaud (d.1948), en fjölda annarra eftir þeirra tíð.



Kontrapunktur sýningarraddanna. Hér er ímyndað kort af því hversu miklar upplýsingar berast frá fimm sýningarröddum í 50 mínútna einþáttungi. Hljóðmynd, texti og hreyfingar eru ýmist vaxandi, jöfn eða dvínandi en ljós og sviðsmynd gefa frekar staka áherslupunkta. Í lokin virðist hljóðmynd koma í forgrunn, hreyfing vaxa skyndilega og texti hætta, fyrir utan eitthvað sem virðast vera lokaorð verksins.

Þetta samspil getur síðan orðið tæki í sjálfu sér og raddirnar kænskulega felldar saman til að framkalla sérstök áhrif. Oft er þá markmiðið að leika með tímaskyn áhorfandans. Það er nefnilega hægt að teygja tímann eða þjappa, brjóta hann upp, fylla eða tæma, gera hann endurtekningasaman, óreiðukenndan, línulegan eða kyrrstæðan.

Telji einhver að hér aki ég utanvega eða nær eðlisfræði en tónlist er best að leiðrétta það: Þessi vinna með upplifun tímans hefur frá upphafi verið óperusmiðum hugleikin. Hraða óperunnar er mjög nákvæmlega stýrt: Tíminn líður hratt í talsöngsatriðum, *recitativo,* talsvert hægar í sungnum samtölum og í aríum stendur hann eiginlega kyrr. Þótt óperan sé álitin staðnað listform er margt í gerð hennar sem ekki ratаði fyrr en seint og síðar meir inn í önnur sviðslistaform. Svo dæmi sé nefnt þá hefur strekking tímans verið

talsvert á döfinni í leikhúsinu undanfarið.[4] Síðar kem ég aftur að framúrstefnu óperuformsins.

Auk kontrapunkts og hraða ætla ég að sviðslistamaðurinn sé mjög upptekinn af hlutföllum sýningarinnar, hlutföllum í vægi sýningarraddanna — samtímis eða „lóðrétt“ — og hlutföllum formhluta — í tímaröð, eða „lárétt“. Hvort sem skipulag þeirra felur í sér einhvers konar kortlagningu og útreikninga eða bara vakandi auga er þetta í raun tónsmíðavinna, nokkuð sem óperusmiðnum er eiginlegt. Kontrapunktur, hraði, þykkt, hlutföll: Það er ekki myndlíking heldur áþreifanlegt að sviðsverkið er eins konar sinfónía sýningarraddanna. Við erum eiginlega að tala um tónlist. Það er kannski ekki heyranleg tónlist en það er tónlistin í formi verksins. Hún nefnist ýmsum nöfnum eftir því hver á heldur en allir góðir leikstjórar hlýða kröfum hennar.

Þótt ég virðist þannig vera að upphefja mitt eigið sérsvið má alls ekki saka mig um þess háttar faghroka, enda er ég ekki einu sinni að tala um tóna heldur sýningarraddir. Ef við brjótum hlekkina af óperunni má fullvel segja að einhver bestu óperuskáld okkar daga séu einmitt leikstjórar. Mér koma í hug ýmsir sviðslistamenn seinni tíma svo sem Romeo Castellucci, Heiner Goebbels eða Robert Wilson. Sá síðastnefndi lét hafa eftir sér í viðtali að allt leikhús sé ópera.[5] Hann virðist þarna vilja vísa í tilfinninguna fyrir heildarformi og þá heildarupplifun sem hefur verið hans aðalsmerki — *opera* á ítölsku þýðir „verk“ og leyfir því þennan víða skilning orðsins. Þessi orð hans mætti hins vegar gjarnan taka mjög bókstaflega. Ef allt tal er söngur og ef form sýningarinnar hlítir tónlistarlegum lögmálum segir þetta sig sjálft. *Allt leikhús er ópera*.

---

4 Robert Wilson og Romeo Castellucci eru meðal þeirra sem hafa gert sér að leik að hægja á atburðarásinni í mörgum verka sinna. Nægir að vísa í verk þeirra en sjá jafnframt t.d. Castellucci og Castellucci 1992.

5 „For me it's all opera … all of the arts are in opera. So in a sense all of my work or works are operas … meaning 'opus' [„Þetta er allt ópera fyrir mér … allar listgreinar eru til staðar í óperunni. Í vissum skilningi eru því öll verk mín óperur … í merkingunni *opus*“] (Delgado og Heritage 1996).

Eftir því sem tónspekúlantinn innra með mér hefur fullorðnast hef ég seilst æ lengra út í aðrar sýningarraddir við óperusmíðina og uppgötvað það sem nú verður að þriðju alhæfingu um óperuformið.

Þriðja alhæfing: Allar raddir sýningarinnar geta sungið

Þegar óperutónskáldið semur aríu sína tekur það texta og laglínu, tvær sýningarraddir sem gætu verið sjálfstæðar, og hnýtir saman. Það er vissulega eðlilegt manninum að syngja og kveða kvæði sín en það sem fram fer í óperunni er heldur betur handan þess sem segja má að komi af sjálfu sér. Um er að ræða flókna og þaulskipulagða tónþræði borna fram af þrekmikilli og agaðri rödd sem þrífur til orðanna og sveiflar þeim um loftið. Textinn er eftir atvikum teygður, sveigður, brotinn eða margtekinn — og reyndar all-óskiljanlegur — en það eru góðar listrænar ástæður fyrir þessu öllu.

Ef við lítum aðeins nánar á það sem fram fer sjáum við að hér ræður tónlistin mestu. Textinn lagar sig að henni að því leyti að hann er yfirleitt borinn fram á hærra raddsviði en annars væri og jafnframt mun hægar, þannig að hverjum atburði textans — hverju atkvæði — samsvara oft tveir eða fleiri í laglínunni, tvær eða fleiri nótur, eða hann hlýðir að öðru leyti mynstri sem er meira í ætt við tónlist og rytma hennar en eiginleika hans sjálfs.[6]

Kemur nú að því sem ég vildi alhæfa. Það er sem fyrr segir ekkert sjálfsagt eða eðlilegt að fella textann að þeirri þaulunnu tónlist sem óperan hefur að geyma. Engu að síður er það eiginlegt þessu listformi. Ef svo er hlýtur þó allt eins að mega tengja tónlistina öðrum sýningarröddum á svipaðan hátt, þannig að álíka skipulagt samband sé á milli atburða tónlistar og annarrar sýningarraddar.

Tónlistin á tæki til þess að ná utan um allt það sem gerist í tíma, kortleggja það og tengja við hvaða annan atburð sem vera skal. Þetta er rytminn. Hann er eins konar *mótald* á milli hennar og annarra

6 Samband tveggja sýningarradda er reyndar alltaf að einhverju leyti gagnkvæmt. Sköpulag textans og inntak hafa sín áhrif á yfirbragð og hátterni tónlistarinnar. En tónlistin stýrir, og þar er það rytminn sem mestu veldur.

radda, stillir saman eða klýfur í andstæður. En rytmi þarf ekki að eiga við um tónlistina eina. Hann getur líka tengt hvaða tvær sýningarraddir sem verða vill eða svo margar sem þarf — texta og hreyfingu, texta og sviðsmynd, sviðsmynd og ljós, ljós og hreyfingu. Allt getur þetta dansað hvert við annað. Verkfærið er rytmi og aðferðin kontrapunktur. Textinn er sem sagt ekki einn um það að geta orðið að tónlist. Það geta hinar sýningarraddirnar líka, og það er ekki á nokkurn hátt hæpnara. Óperan felst beinlínis í samþýðingu sýningarradda, tveggja eða fleiri. *Allar raddir sviðsins geta sungið*.

Hér, eins og í öllu þessu skrifi, tek ég mið af þeirri óraunsæju, táknkenndu og *formsæknu*[7] listgrein sem óperan *hlýtur að vera*. Ég dreg af því ítrustu niðurstöður og finnst þær eigi að gilda um leikhúsið allt. Óperan hefur alltaf verið formsækin. Það liggur í eðli hennar. Sá eiginleiki veldur því að þótt deila megi um margt í óperum 19. aldar eru þær engu að síður framsæknasta leikhúsform þess tíma. Í þeim er að finna fyrsta vísi að því heildarleikhúsi, þeirri sjálfstæðu sviðslist, sem 20. öldin leitaði að.

Ef eitthvað er hæft í þessu hafa óperuunnendur betur en aðrir vanist sérlega óraunsæju, formsæknu og stílfærðu leikhúsi. Ætla mætti að þeir væru þess vegna hagvanir og lystargóðir þegar ný sviðslist er fram borin. Dæmi nú hver fyrir sig hvort sú er raunin.

Fjórða alhæfing: Söngur raddanna er laglína

Ætli ég sé ekki nokkuð hrifinn af ýmsu því við óperuna sem aðrir þola illa, svo sem óraunsæi hennar og formsækni. Þetta mætti skilja sem svo að mér þyki form eitt og sér eitthvað merkilegt, en það er rangt. Setjum sem svo að ég leikstýri morði á sviði þannig að hnífsstungan falli að einhverjum tilteknum rytmískum hlutföllum. Það væri ekki gert af dálæti á þeim hlutföllum sjálfum heldur vegna þess að þannig teldi ég hnífsstunguna hafa meiri áhrif á sviði, að þetta

7 Orðið *formsækin* er tilraun til að forðast orðið *abstrakt* í þessu samhengi, enda hefur hið síðarnefnda sterkari vísun í *óhlutbundin* form, sem á tæpast við um leikhús. Orðið mætti skýra sem svo: *Formsækið* er það sem fórnar raunsæi og einfaldri tjáningu fyrir formbyggingu.

mundi magna upp verknaðinn. Form er ekki aðskiljanlegt frá þeim áhrifum sem verkin hafa á okkur.

Allt þetta tal um skipulag, hlutföll, samþættingu og slíkt kann að hljóma verkfræðilega en þetta eru bara efni sem tónskáld allra tíma hafa fengist við og eru eðlilegur hluti af skáldskap þeirra.

Það er algeng en barnaleg trú að fallegustu laglínur sögunnar hafi fæðst af sjálfum sér í ógurlegum innblæstri og höfundar þeirra hafi verið uppnumdir og hrærðir. Ef satt skal segja er engu minni útreikningur á bak við áhrifaríka laglínu úr óperu fyrri tíma en svona stílfærð form sem hér er ýjað að.

Hér verður samt að slá þann varnagla um þessi verkfræðilegu hugtök að í tónlist eiga þau ekki endilega við um vísindaleg vinnubrögð. Þótt talað sé um *skipulag* á það ekki við um einhvern blindan útreikning fyrir skáldskapinn að skýla sér bak við. Þegar höfundurinn er sagður koma skipulagi á efni sitt þýðir það ekki annað en að hann tekur vel ígrundaðar ákvarðanir um sköpulag efnisins og notar síðan eins nákvæmar aðferðir og honum þykir henta til að framfylgja þeim, hvort sem þær aðferðir fela í sér handafl eða reikniformúlur.

Nú berst talið að laglínunni og þá er líklega best að athuga fyrst hvað það er sem svo er nefnt. Svo aftur sé gripið til líkingamáls úr stafrænni tækni má segja að laglínan sé *viðmót* tiltekins efnis. Hún er ekkert annað, en það er heldur ekki svo lítið. Laglínu má lýsa sem svo að hún sé yfirborðið á vissri framvindu formsins, framvindu sem hljómarnir og uppröðun þeirra kalla fram. Sem dæmi má nefna að laglínur Puccinis væru lítils verðar ef þær væru ekki bornar uppi af hljómamálinu sem undir liggur. Þær fá merkingu sína og kraft af þeim blæ sem hljómarnir ljá þeim. Sú fjölbreytni í geðblæ og látæði sem birtist í laglínunni er aðallega framkölluð með aðferðum hljómfræðinnar þótt mótun tónsviðs og hryns hafi einnig sín áhrif.[8]

8 Eflaust veltir því nú einhver upp hvort uppáhaldslaglínan hans er ekki harla góð þótt hún sé blístruð ein og sér. Það sem þá gerist er hins vegar að minnið kemur til hjálpar og blær nótnanna í huganum verður sá sem þær hafa í upprunalegu samhengi og útsetningu. Of langt mál færi í að útskýra þetta til fulls hér, en nokkuð sem nefna mætti *laglínu eina og sér* er tæpast til. Rannsóknir á lagskynjun í anda *Gestalt*-sálfræðinnar varpa ljósi á þetta. Sjá t.d. Radocy og Boyle 2012 eða Meyer 1956.

Laglínan er viðmót verksins og má til með að vera minnisstæð, fjölbreytt og falleg. Enn eitt hlutverk hennar er síðan að mynda geðblæ verksins og hreyfa við okkur. Þetta er sérstakt keppikefli mestallrar sviðslistar. Í leikhúsinu sækjumst við eftir gleði, hrolli, ónotum, undrun, hryllingi eða andstyggð. Og ef laglínan er þannig saman sett að þessi markmið náist er það sem fyrr segir undirlaginu að þakka. Gleðin og hrollurinn og allt hitt, þetta eru afurðir formsins. Til að forðast misskilning er best að hnykkja á því að það sem hér er sagt vera keppikefli formsins er ekki *tilgangur* þess. Verkið leitar sem sagt eftir geðhrifum, þau eru afurðir formsins og um leið eiginlega skilyrðin fyrir upplifun þess. Við getum orðað þetta þannig að geðhrifin séu ljósið og skuggarnir í minninu sem gera útlínur verksins sterkari í vitundinni. En þau eru ekki tilgangur þess. Hann hlýtur að vera eitthvað meira en gæsahúðin ein.[9]

Óperan þekkir nú aldeilis kenndirnar þótt líklega sé þáttur þeirra í sögu þessa forms ofmetinn. Vissulega gerðist það á unglingsárum óperuformsins að menn uppgötvuðu sterk tengsl söngfimi við eitlakerfi hlustenda. Upp frá því fór sönglistin að skipa hvað hæstan sess þeirra tækja sem óperan átti til að hreyfa við hlustandanum. Það er þó í raun aðeins eitt tímabil í æviskeiði tónleikhússins sem einkennist af þessu. Lengi framan af bar ekki á þessum tilburðum, og mjög dró úr þeim síðar.

Falleg aría hefur það hlutverk að stöðva tímann, sökkva sér í tiltekinn geðblæ eða aðstæður — æðstu gleði, megnasta hatur eða afbrýði, dýpstu sorg — vekja spurningar og eftirvæntingu, og hún nær tilgangi sínum enn betur ef gæsahúð fylgir í kaupbæti. Þetta dásama líka laglínufíklar. Þeim hættir þó til að gleyma að það sem hún birtir hefur ákveðna þýðingu á einum stað í forminu og er hluti af

9 Lengi vel lét ég glitfatnað sirkuslistamanna fara í taugarnar á mér. Seinna skildi ég að þetta var bara ákveðið yfirborð — viðmót — sem jók á ljósendurkastið og bætti skilyrðin fyrir upplifun þess sem þeir voru að gera. Ein og sér höfðu þessi klæði enga þýðingu og voru frekar ósmekkleg ef þau voru tekin úr þessu samhengi. Ég bið forláts ef þetta virðist langsótt eða niðrandi líking við laglínuna. Hún er sett hér fram til að sýna hvernig viðmót getur á sama tíma myndað yfirborð og magnað upp innihald.

tiltekinni heildarmynd sem hefur verið skipulögð í þaula. Áhrif hennar eru sem sagt afsprengi formsins, ekki forsendur þess. Þessi áhrif verða til með markvissum samleik sýningarraddanna og tökum eftir: Þau geta verið jafn sterk, jafnvel án sunginnar laglínu.

Þegar vel tekst til hlýðir samsöngur sýningarraddanna sömu tilfinningu fyrir lagrænu sköpulagi og sungin laglína. Hann leikur á sama hátt og hún með samspil væntinga og nýjunga, hápunkta og lágpunkta, samfellu og uppbrots, hávaða og rór. Það er ekki víst að háa c sé til staðar en uppbyggingin getur tvímælalaust haft sömu áhrif. Söngur sýningarraddanna er eins og laglína. *Hann er laglína*.[10]

Til að sýna betur að þessi alhæfing er hvorki draumsýn né glópska má taka raunhæft dæmi. Dæmigerðu bragði í laglínusmíð Claudios Monteverdis má lýsa sem hér segir: (1) Söngrödd stekkur á háan tón á veikasta takthluta, (2) heldur honum yfir á þungt slag, þar hljómar umræddur tónn sem „falskur" en (3) hnígur síðan niður á réttan hljómtón á næsta taktslagi. Þrjár víddir leika hér saman — tónhæð, taktur og hljómur — og þær ganga viljandi á skjön til að ná tilsettum hughrifum.

Vörpum því til gamans upp hvernig yfirfæra mætti svona bragð á einhverjar þrjár sýningarraddir, segjum ljós, hljóð og hreyfingu:[11] (1) Á hálfrökkvuðu sviði hleypur vera út á hægri væng. (2) Sterkt kastljós lýsir skyndilega upp sviðsmiðju sem er auð. (3) Frá hægri væng, sem verður ógreinilegur vegna ljóssins í miðju, berst öskur. (4) Vera með blóðugan hamar gengur aftur á bak frá hægri til vinstri gegnum kastljósið. Glöggur lesandi sér að í þessu er meiri músík en ef maður hleypur annan uppi með hamar í hendi, sterku ljósi er varpað á þá um leið og morðinginn vinnur verk sitt og fórnarlambið hljóðar, þar sem áherslur allra sýningarradda rekast á.

Tvö sviðsverk mín hafa engar sönghæfar laglínur. Spyrji mig einhver hvort mér sé illa við svoleiðis nokkuð svara ég því afdráttarlaust

10 Nú förum við aðeins út fyrir það sem orðið *laglína* merkir venjulega. Hugtakið *melodia* mundi hins vegar þola þessa útvíkkun ágætlega.

11 Hér er ekki leitað að beinni samsvörun dæmanna heldur einungis áþekku misgengi raddanna

neitandi. Melódíu viljum vér hafa. Óperan er óhugsandi án hennar. Og hún er þarna, fólgin í ferli tónlistarinnar á milli ólíkra tónsviða, hraða, áferðar og styrks, í kontrapunkti við atburði hinna sýningarraddanna og í þeim geðhrifum sem af þessu leiða.

Fimmta alhæfing: Persónan er form

Þau brögð sem óperusmiðir hafa fundið upp á til að móta og lita framvinduna eru fleiri en hér verði talið. Þó skal staldrað við eitt þeirra: Algengt er að helstu persónum leiksins sé lýst, ekki í orðum heldur með sjálfri tónlistinni sem þær syngja eða sem fylgir þeim. Laglína hvers og eins hefur sín sérkenni, tiltekið stefjabrot, hryn eða yfirbragð auk þess sem tilteknir hljómar eða hljóð geta tengst þeim og auðkennt. Síðla á 19. öld leiddi þetta af sér markvissa vinnu með kennistef persóna eða fyrirbæra sögunnar, það sem heitir *Leitmotiv* á þýsku.

Þessi kennistef fengu gjarnan sjálfstætt líf þannig að tiltekna persónu mátti vefa inn í tónlistina jafnvel án þess að hún væri sjáanleg. Persónusköpun óperunnar felst þannig í tilteknum myndum — tónmyndum — eða tilteknu afmörkuðu mynstri sem hverri persónu er fengið og birtist í flutningi söngvarans eða í tónlistinni einni saman. Þannig er hugtakið *persóna* í raun ekki skilið sem leikið hlutverk. Persóna er ekki birt af einni manneskju sem stendur á sviði og þykist vera einhver annar en hún er. Hugtakið á fremur við um ákveðinn *sviðsmassa* ef svo má segja, ákveðna orku eða formhneigð. Söngvarinn leikur ekki persónu heldur tekur þátt í að birta hana. Hlutverkið er ekki leikið heldur flutt og söngvarinn er ekki einn um að draga upp persónumyndina því aðrar sýningarraddir gera það til jafns við hann.

Hér sjáum við enn eitt dæmið um hvað óperan er að upplagi framsækið og frjótt listform.

Þótt það fari kannski gegn hugmyndum raunsæisleikhússins er mér tamt að líta þannig á list leikarans að hann sé ekki annað en flytjandi sem framkallar þennan sviðsmassa sem kallaður er persóna. Hann gerir það með hreyfingum, rytma og raddhegðun. Mér

virðist að markmið hans sé að mynda skýrt mótaða heild úr þessu, helst svo skýra að engum detti í hug að rugla saman leikara og persónu. Þannig hef ég aldrei skilið þegar leikurum er hrósað fyrir að „breytast alveg í persónuna“. Þegar góður leikari fer heim eftir sýningu finnst mér að persónan eigi að vera eftir í leikhúsinu. En hér er ég líkast til farinn að gaspra um smekksmál.

Margir mundu nú mótmæla þessu sjónarhorni mínu og telja það frekar hlutverk leikarans að túlka textann, eða réttara sagt að leiktúlkunin eigi að spretta af textanum. Mig langar aðeins að staldra við þá hugmynd.

Það er nefnilega þannig að þeir sem halda að öll túlkun eigi að fæðast af textanum einum eru alls ekki raunsæir. Þegar manneskja er frávita af bræði byrjar hún að súpa hveljur og alls kyns málfarsleg og líkamleg höft byrja að lita ræðu hennar óháð inntaki textans. Manneskja sem þjáist af ofsahræðslu gæti ummyndast í andliti þannig að ræðan afmyndast á stuttum köflum óháð inntakinu. Manneskja með áfallatengda málröskun skiptir hugsanlega út vissum sérhljóðum fyrir aðra. Manneskja með áráttuheilkenni skýtur stöðugt inn orðum eða hljóðum óháð inntaki textans. Hér nefni ég aðeins nokkuð afgerandi tilfelli, en á minna áberandi hátt á þetta við um alla. Orðin eru eitt, hreyfing, líkamleg líðan, andardráttur, hugsanir, kækir og áreiti, það er annað, og er alls ekki í stöðugum samhljómi við orðin. Við erum ekki það sem við segjum. Aldrei. Og það er leikpersóna ekki heldur. Og hvers vegna ætti þá að leika aðeins eftir því sem hún segir?[12]

Þegar við höfum gert okkur grein fyrir þessu er stutt í að skilja persónuna eins og óperan gerir það. Sá skilningur á erindi við allt leikhús.

---

12 Hér má ég til með að læða inn skemmtisögu af eigin reynslu: Leikari í einu verka minna átti erfitt með það sem hann taldi óskiljanlegt og absúrdískt hlutverk. Eftir æfingu fór hann á krá dálítið örvæntingarfullur, pantaði sér drykk, dró upp handritið og hélt áfram að reyna að botna í því. Þá vill svo til að gefur sig á tal við hann maður — ekki alveg með réttu ráði — sem reynist vera meira og minna eins og hlutverkið sem ég var að reyna að fá hann til að flytja. Hlutverkið reyndist raunsærra en hann óraði fyrir.

Á sviði má formgera og stækka persónuna í samspili sýningarraddanna á hliðstæðan hátt og óperan gerir með tónlistinni. Þetta gefur möguleika á því að persóna sé ekki rígbundin við tiltekinn leikara. Einn leikari getur gengið inn í margar persónur. Margir leikarar geta leikið sömu persónu og persóna getur jafnvel myndast utan við leikarana með hjálp hljóðs, hreyfingar, rýmis eða lýsingar. *Persónan er form*.

Það er kannski ekki auðséð, en með þessari uppgötvun hreinsum við heldur betur til í húsinu. Helsti ávinningur hennar er líklega að gera okkur kleift að samræma frásagnartón óperunnar: Ef hún er ekki og getur ekki verið raunsætt leikhús, hvers vegna í ósköpunum ætti þá að líta á persónur hennar eins og karaktera í kvikmynd eða skáldsögu? Það er beinlínis andstætt eðli formsins. Og ef við losum okkur við þá árátttu opnast nýjar og óvæntar víðáttur, leiðir til alvöru persónu-*sköpunar*, þar sem verkið túlkar ekki persónu heldur er sú persóna.

Sjötta alhæfing: Frásögnin kemur að utan

Þessir þankar mínir um persónur verksins miðuðu ekki að því að uppræta venjulega skiptingu leikenda í hlutverk. Þeir áttu bara að losa aðeins um óverjandi vanaföst efnistök. Og mikið hefur óperan mátt glíma við vanafestu þegar kemur að öðru efni, söguþræðinum. Hann á, segja þeir, að vera skiljanlegur. Það er nokkuð merkilegt þegar haft er í huga að það er textinn eiginlega ekki. Við skiljum ekki hvað fólkið er að segja en eigum þó að skilja hvað það er að gera!

Þessu mætti svara sem svo að núorðið leysi textavélar vandann. Þær birti jú þýddan texta með söngnum. Það eru vissulega viðbrögð við vandanum en ekki lausnin. Textavélar eru kærkomið tæki til að hjálpa okkur að ná texta eldri ópera en þær eru ekki hluti af listaverkinu. Sú spurning stendur óhögguð hvaða tilgang textinn hefur ef bæta þarf einhverju við svo hann nái markmiði sínu.[13]

13 Þótt stundum þurfi einhver stoðtæki til að skynja listaverk — til dæmis viðeigandi gleraugu á þrívíddarmynd — verða þau samt ekki hluti af skynmynd verksins eins og textavélin er. Mér tekst ekki að losa mig við þá sannfæringu að það sem er hluti skynmyndarinnar þurfi jafnframt að vera hluti af verkinu.

Ekki gefst rými hér til að fjalla ítarlega um þá góðu spurningu. Að sinni nægir að beina sjónum að því ástandi að sunginn óperutexti skilst ekki og að söguþráðurinn er okkur því ekki ljós af því einu sem gerist á sviði. Hvaða orð falla að hvaða tónum, hvaða setningar fylgja hvaða hreyfingum og hvaða viðfangsefni eru á döfinni í hvaða atriði verksins, við þurfum svona nokkurn veginn að púsla þessu öllu saman í huganum, jafnvel þótt textavélar njóti við.

En hér má óperuskáldið spila út eitruðu trompi, spurningu sem hljóðar svo: „Og hvað með það?“ Er það til mikils ama að við skulum ekki skilja texta óperunnar? Ef við lítum á leikhús vítt og breitt um heiminn kemur í ljós að söguþráður er afar mismikið upplýstur í mæltu máli á sviðinu. Algengt er að í gildi sé óskrifaður sáttmáli listamanns og áhorfanda, oft byggður á tilteknum hefðum. Sviðslistin notar þá til dæmis ákveðinn forða staðlaðra hreyfinga og hljóða til að koma til skila atburðum eða geðhrifum, eða einfaldlega er gert ráð fyrir því að áhorfendur þekki fyrirfram þær sögur sem settar eru á svið.

Fyrstu óperurnar sem samdar voru byggðu allar á þekktum goðsögnum. Oft bar við að mörg tónskáld tónsettu sama texta. Gera mátti ráð fyrir að áhorfendur væru vel upplýstir um viðfangsefni verksins. Ef höfundi sviðsverksins þóknast getur hann gert ráð fyrir að áhorfendur kunni söguna eða kynni sér hana fyrirfram. Margir framsæknir sviðshöfundar hafa einmitt leitað í þekktar goðsagnir eða leikverk svo þessu megi treysta. Svo þeir séu lausir undan þeirri kvöð að segja sögu á sviðinu.

Sem fyrr greinir er þó hugarburður að þetta sé kvöð — það er heimóttarskapur og vanafesta að trúa því. Hverjar svo sem væntingar áhorfenda kunna að vera þá þarf ekki að deila um ein sannindi: Ekkert leikhús segir sögu. Það gera bækur.

Sýningin raðar einungis saman nokkrum myndum sem eru eins og glefsur úr söguþræði. Við getum séð þetta fyrir okkur sem punkta á láréttum ás. Köllum þessa punkta *söguhnitin*. Þetta eru hnitin sem varða leiðina um tiltekna framvindu. Áhorfandinn tengir þessi hnit og fær út sína útgáfu sögunnar.

Okkur er óhætt að gera ráð fyrir samkomulagi áhorfanda og

höfundar um að söguþráðurinn þurfi ekki að vera fullskýrður á sviðinu, því það er hann ekki. Höfundur þarf þá einungis að gera upp við sig hversu þétt söguhnitin eiga að standa.

Við ræddum hér að ofan um formsækni óperunnar og um örlítið yfirfærða merkingu laglínuhugtaksins. Þar sparaði ég dálitla vitneskju sem nú er best að skjóta inn: Hugur okkar hefur óskaplega tilhneigingu til að raða öllu sem við skynjum saman í form, eitthvert einfalt mynstur. Þessi tilhneiging veldur því að það má *upplifa* atvik á sviði eins og sveiflur í laglínu. Þaðan kom alhæfingin um laglínuna. Þegar kemur að söguþræði kveður enn sterkar að þessu og þess vegna skyldi enginn sviðshöfundur gleyma því að *frásögnin kemur utan frá*. Hún kemur ekki úr verkinu heldur vitund áhorfandans.[14]

Og þar sem sagan er hvort eð er búin til af áhorfandanum má einnig spyrja hvort hnit hennar þurfa að vera í einhverri vissri röð. Þurfa þau svo endilega að bjóða upp á eina mögulega útkomu. Væri ekki hugsanlegt að raða saman ólíkum myndum úr sömu brotum?

Löngum hefur mér þótt það bera vott um litla tiltrú á áhorfendum að tyggja einhvern tiltekinn söguþráð ofan í þá. Áhrif þess eru gjarnan þau að sagan sem birt er verður rýrari en ella því einhvern veginn er það svo að því gisnari sem söguhnitin eru því stærri verður sagan. Þetta gildir í það minnsta upp að vissum mörkum. Handan þeirra marka hverfur vísun verksins í eina þekkjanlega sögu og það breytir um eðli. Það þarf ekki að vera til skaða, áhorfandinn býr eftir sem áður til sinn þráð og form, og hugsanlega verða sögurnar þá margar.

Til þess að einhvers konar saga verði úr atburðarásinni nægir að kallist á einhverjar sýningarraddir frá atriði til atriðis. Ímyndum okkur mjög fjartengda atburði: Maður setur brauðrist í ferðatösku. Kona málar tákn á bak manns. Þrjú börn tína nagla og setja í krúsir. Þetta virðist nægilega fjarstæðukennt. Nú tengjum við þessi atriði

14 Hér er ekki átt við söguna sem vísað er í, sem áhorfandi kann að hafa kynnt sér fyrir sýninguna, heldur hinn raunverulega skynjaða þráð á milli atburða sem sýningin dregur upp.

þannig að með hverju þeirra hljómi sams konar trompetlína, að ljósið sé truflað af stöku blossa og rödd heyrist flytja langan nafnalista. Ekki þarf nema örlitla sjónræna vísun í viðbót til að margir áhorfendur byrji að tengja það sem fyrir augu ber við hryðjuverkaógnina. Merkingin myndast eins og af sjálfri sér. Hún er sótt í undirmeðvitund áhorfenda.

Hér opnast víðar lendur ímyndunaraflsins. Oft hefur mér verið hugsað til þess hvað sýningar væru áhugaverðari ef söguhnitum þeirra væri aðeins hnikað til. Tökum sem dæmi þessa kunnuglegu fléttu: 1) Piltur hittir stúlku. 2) Eldri maður skammar stúlku. 3) Stúlka gengur með barn. 4) Eldri maður hótar pilti. 5) Eldri maður liggur dauður. 6) Piltur klífur fjall með kornabarn á bakinu. 7) Stúlka prjónar barnaföt. Sjáum nú fyrir okkur í beinu framhaldi atriði 1, 4 og 6 hér að ofan, eða 2, 1 og 5 eða ekkert nema 3 og 5, og hvað með 4, 7, 5 og 1? Í þessum tilfellum skiljum við mun meira eftir fyrir ímyndunaraflið. Upprunalega sagan rúmast enn í mörgum síðari útgáfunum en við getum bætt miklu við, og það geta hinar sýningarraddirnar líka á margan hátt.

Það er freistandi að orða hér þrjár samviskuspurningar sem varða þetta mál, söguþráðinn: 1) Ef það er ekki megintilgangur sviðslistarinnar að segja sögu, hversu miklu á hún að fórna — binda hendur sínar — fyrir þá iðju? 2) Ef höfundurinn treystir ekki áhorfandanum til að skapa heild úr þeim söguhnitum sem gefin eru, hversu miklu á hann að fórna fyrir þann áhorfanda? 3) Ef höfundur virðir það ekki í verki að frásögnin kemur að utan, hvers vegna ætti þá áhorfandinn — sem þannig er hunsaður — að fylgja honum að málum?

Hér skal því ekki haldið fram að óperur verði alltaf að leita flókinna eða ófyrirséðra lausna — söguþráður getur jafnframt verið svo einfaldur að hann sveipist dulúð — en ef eiginleikar þessa listforms eru skoðaðir ofan í kjölinn kemur í ljós að hvorki söngur, laglína, persónur eða söguþráður eru sjálfgefnir hlutar þess. Laus við allar klisjurnar er hún ekki annað en sviðslist í sinni hreinustu mynd. Og — ég var víst búinn að nefna það: *Öll sviðslist er ópera.*

Strax í fyrstu vinnu minni fyrir leikhús fékk ég á tilfinninguna hversu frjótt samband tónlistar og leikhúss væri. Ég orðaði þá uppgötvun á þá leið að leikhúsið gæti kynbætt tónlistina, en tónlistin líka leikhúsið. Ég ætti kannski að umorða þetta núna og segja frekar að *óperan* geti kynbætt bæði leikhúsið og tónlistina. Geti? Nei, hún má til með að gera það! Og ég má til með að nota hugtakið *ópera* um verk mín hvenær sem mér sýnist að það sé til góðs fyrir sköpunarferlið.

Hefði ég á sínum tíma kynnst óperunni sem óumdeilanlegri og heilbrigðri leikhúsgrein hefði ég sennilega gengið umhugsunarlaust inn í heim hennar. Þá væri ég ekki að róta af svo miklum ákafa í þessu formi og hefði ekki fengið að uppgötva hversu merkilegt það er, eins og ég hef reynt að lýsa í því sem á undan fór. Þá væri ég heldur ekki svona óþreyjufullur að halda áfram ferð minni um víðerni sviðslistarinnar.

Það var sérstakt lán að ég skyldi fá andlátsfréttirnar snemma og geti nú með sannfæringu gefið út eftirfarandi yfirlýsingu: *Óperan er dauð. Lengi lifi óperan!*

Heimildir

Adorno, Theodor W. 2002. *Introduzione alla sociologia della musica.* Torino: Einaudi.

Adorno, Theodor W. 2004. „Opera borghese.“ *Immagini dialettiche.* Ritstj. G. Borio. Torino: Einaudi.

Castellucci, Claudia og Romeo Castellucci. 1992. *il teatro della societas raffaello sanzio*. Milano: Ubulibri.

Delgado, Maria M. og Paul Heritage, ritstj. 1996. *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre* . Manchester: Manchester University Press.

Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music.* Chicago: University of Chicago Press.

Radocy, Rudolf E. og J. David Boyle. 2012. *Psychological Foundations of Musical Behavior* (5. útg.). Springfield, IL: Charles C. Thomas.

„Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“ 1967. *Der Spiegel*, 25. september.

Ástæða er til að benda lesendum á gott yfirlitsrit um leikhús nútímans:

Trausti Ólafsson. 2013. *Leikhús nútímans: Hugmyndir og hugsjónir.* Reykjavík: Háskólaútgáfan.