

Nie ma opery bez teatru

Hanna Milewska

Opera jest teatrem, a dzieła operowe powstają po to, by zaistnieć w scenicznym trójwymiarze, nie zaś w formie estradowego surogatu. Usceniczenie – inscenizacja – to zamiar i cel istnienia opery; narzędzie ożywiania partytury. To niesamowita sposobność rozwoju dla inscenizatora wywodzącego się z teatru dramatycznego.

- Proszę się cofnąć w głąb sceny..
- Dobry pomysł. W La Scali też tak śpiewałem.
- Może pan przykłąknie.
- Jak w Covent Garden! Świetnie to wyszło.
- A gdyby przeszedł pan na prawo i w przód, do widowni?
- Aha, w ten sposób rośnie napięcie. Jak pięknie się to udało w Wiedniu!
- Albo niech pan się powoli odwróci.
- Czyli tak jak w Met. Można by jeszcze spytać Schneidera, jak to robili w Dreźnie.
- Lepiej niech pan zostanie tam, gdzie pan jest.

Przytoczony dialog pochodzi z filmu „Schadzka z Wenus” (reż. István Szabo, 1991, prod. Wielka Brytania, USA i Ja-

ponia). Reżyser, dyrygent i śpiewak uzgadniają z tenorem, w którym miejscu sceny ma stać, śpiewając tytułową partię w „Tannhäuserze”.

Trwają próby do prestiżowej międzynarodowej produkcji opery Wagnera. Pretensjonalny reżyser (mroczne oblicze, garnitur i kapelusz z czarnej skóry) umieszcza średniowieczne legendy w anturazie gotycko-industrialnych budwoli i militarno-punkowych strojów. Kiedy nadchodzi wieczór premiery, strajk ogłaszają pracownicy techniczni i przestrzeń sceny zostaje odcięta kurtyną przeciwpożarową. Dyrygent proponuje, aby śpiewacy stanęli w kostiumach na proscenium i wykonali operę w wersji estradowej. I – wielki sukces! Zatem – po co tygodnie prób scenicznych? Po co reżyser, scenograf?

Film Szabo jest satyrą na świat opery, na jego sztuczność, blichtr i hipokryzję. Stawia pytania o to, czy teatr operowy obroni się przed siecią prywatnych animozji i interesów; przed dyktatem związków zawodowych, przed konkurencją nowych mediów. Pokazuje też triumf muzyki (i jej porządku zaklętego w nutach) nad panującym wokół chaosem, ale jest to triumf paradoksalny czy wręcz: pozorny. Opera jest teatrem, a dzieła operowe powstają po to, by zaistnieć w scenicznym trójwymiarze, nie zaś w formie estradowego surogatu. Usceniczenie – inscenizacja – to zamiar i cel istnienia opery; narzędzie ożywiania partytury. To niesamowita sposobność rozwoju dla inscenizatora wywodzącego się z teatru dramatycznego. Tak było w przypadku Aleksandra Bardinięgo, który w 1976 roku mówił: „Bogactwo możliwości, jakie daje reżyserowi asemantyczna muzyka może bowiem jeszcze szerzej niż w dramacie pobudzić i ukierunkować re-

alizatorów tego dzieła. [...] Tylko, bagatela, trzeba tej muzyki słuchać. I usłyszeć”.

Młody polski reżyser Igor Gorzkowski stwierdza lapidarnie: „Opera jest rodzajem teatru, w którym na pierwszym planie jest muzyka. Wyznacza ona czas. Zdarzenia muszą zamknąć się w czasie wyznaczonym przez liczbę taktów. W teatrze dramatycznym czas wyznacza reżyser. To jest fundamentalna różnica”.

Jakie reguły rządzą inscenizacją? Czy reżyser – wspierany przez scenografa, kostiumografa, choreografa – ma absolutną swobodę działań, a jeśli nie – to gdzie są granice jego wolności? Czy reżyser musi mieć specjalne umiejętności i predyspozycje, by inscenizować opery? Czy reżyser opery podpisuje się pod ostatecznym efektem artystycznym tak jak reżyser filmu, czy jednak główną postacią w tym układzie pozostaje kompozytor? Dyskusja o roli inscenizatora i pryncypiach teatru operowego trwa na dobre od prawie półwiecza i jest kontynuacją sporu, który dziejom opery towarzyszy od samego początku, czyli od przełomu XVI i XVII wieku: co jest ważniejsze – muzyka czy słowo? Przemiany estetyki teatru dramatycznego w wieku XX, jak również rozwój techniki (multimedia!) sprawiły, że dyskusja przeniosła się na całe uniwersum muzyczno-słowno-inscenizacyjno-wykonawcze opery współczesnej. Luc Bondy, niedawno zmarły realizator o wielkim dorobku, mówił: „[...] dopiero z czasem zrozumiałem, że reżyseria operowa wymaga takiego samego zaangażowania, jak reżyseria dramatyczna, takiego samego nakładu pracy i głębokiej analizy utworu”.

Podobnie jak Luc Bondy, również Marek Weiss-Grzesiński, chyba pierwszy polski reżyser specjalizujący się w realizacjach ope-



Paryski „Król Roger”
w reż. Warlikowskiego



„Łaskawość Tytusa” w Brukseli
i w Warszawie; reż. Ivo van Hove

rowych, wspomina swoje trudne początki: „Moim pierwszym zadaniem było obejrzenie całego repertuaru, o którym jako reżyser teatralny, zajęty od studiów wyłącznie Szekspirem, nie miałem bladego pojęcia. To była jedna z zakalcowatych moniuszkowskich inscenizacji Marii Fołtyn. Nie wiedziałem, kto to jest, ani o co chodzi w «Halce» (tak, tak, byłem prawdziwym ignorantem) Przyglądałem się staropolskim strojom i monumentalnym dekoracjom, kiedy nagle na scenę wbiegła tytułowa bohaterka. Nie będę kalał jej pamięci wymienianiem nazwiska, bo to zasłużona i godna szacunku artystka. Wtedy była już dawno po apogeum nie tylko swojej wokalne formy, ale i podobieństwa do młodej góralskiej dziewczyny. Wyglądała jak kartofel w długiej blond peruce, zaplecionej w warkocze po obu stronach głowy. Płaskie

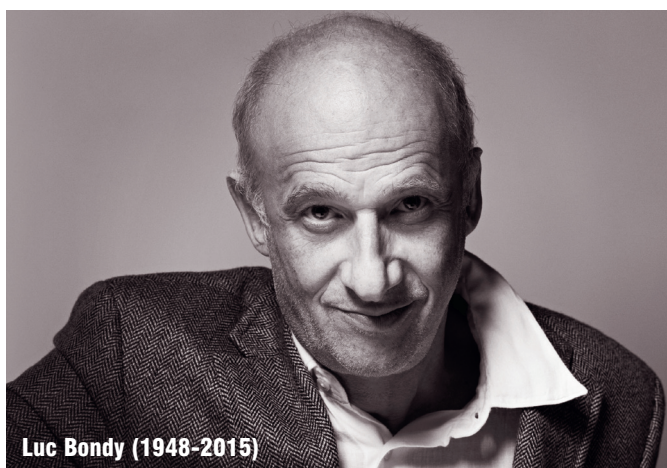
oświadczyłem, że to praca nie dla mnie. Przyglądał mi się przez chwilę tym swoim rentgenowskim wzrokiem. «Niech pan jeszcze pochodzi na spektakle. Przecież chwilo-wo nie ma pan nic lepszego do roboty, a tu zamiast płacić za bilet, jeszcze pan dostaje pensję.» Zacząłem więc chodzić”.

Warunki brzegowe

Partytura i libretto – te dwa składniki dzieła operowego wydają się fundamentami nienaruszalnymi, swoistymi księgami kanonicznymi utworu. Objęte są zasadą integralności – nie należy z nich niczego usuwać, zastępować fragmentów innymi treściami bądź dopisywać. Ale już tutaj rodzą się wątpliwości. Wiele oper istnieje w kilku wersjach, równoprawnie funkcjonujących w tradycji wykonawczej. Czy na przykład

ostateczne słowo należy zazwyczaj do dykcji teatru.

Co się tyczy obsady – tu pole manewru dla inscenizatorów jest spore. Kompozytor wskazuje w partyturze typ głosu, ale pleć „nosiciela” głosu – już niekoniecznie. Dawni kastraci, wykonujący niektóre partie męskie, muszą być dziś zastąpieni albo przez kontratenorów, albo przez kobiety. Role męskie, przewidziane tradycyjnie do wykonywania przez kobiety, tzw. role porteczkowe, mogą być powierzane męskim sopranom. W zasadzie nie powinny też istnieć ograniczenia co do rasy śpiewaków. Kiedyś w operach występowali tylko biali wokaliści (i nikt nie kwestionował sensu obsadzania Słowianek w partii skośnookiej Butterfly), obecnie wielkie sukcesy odnoszą Afroamerykanie czy Azjaci. Tytułowy „Kupiec wenecki” z opery



Luc Bondy (1948-2015)



Laco Adamik

kierpce podkreślały brak nóg, a gruba kolorowa chusta czerstwość pomarszczonego oblicza. Rozejrzałem się w osłupieniu, bo publika wokół mnie chichotała, zasłaniając sobie usta czym się da. Reakcja na Halkę, jak się okazało, to było nic, w porównaniu z wesołością, jaka zapanowała, kiedy do akcji wkroczył okrągłutki Jontek, wymachując cepeliowską ciupagą. Udałem się na drugi dzień do Satanowskiego [dyrektora stołecznej opery w latach 80. XX w.] i stanowczo

włoska wersja „Don Carlosa” Verdiego jest ważniejsza niż francuska? Czy „Borys Godunow” Musorgskiego w wersji bez tzw. „polskiego” aktu jest gorszy niż inne warianty? Czy „Chowańszczyzna” tegoż Musorgskiego powinna być wystawiana w instrumentacji Rimskiego-Korsakowa czy Szostakowicza? A „Don Giovanni” Mozarta – czy lepiej wybrać wersję z „umoralniającym” finałem, czy bez tej sceny? W podejmowaniu takich decyzji biorą udział dyrygent i reżyser, choć

Andrzeja Czajkowskiego, według libretta – włoski Żyd, w czarnoskórej interpretacji nie stracił na psychologicznej wiarygodności.

Zapisy w partyturach i librettach nie stawiają śpiewakom warunków co do ich fizyczności. To oczywiste, że ucharakteryzowanie dowolnego barytona na garbatego Rigoletta nie stanowi problemu. Szczupłą wokalistkę, nawet sześćdziesięcioletnią, nie trudno ucharakteryzować na powabną młodzieńką Traviatę, ale nawet charakteryzator



Stulecie „Pierścienia Nibelunga” w Bayreuth, 1976; reż. Patrice Chéreau



Sny malowane światłem w „Jolancie” w reż. Trelńskiego

cudotwórca nie ujmie połowy kilogramów primat[*sic*]onnie, której masa wyraża się liczbą bardzo trzycyfrową. Jakość muzyczna przekazu na tym nie ucierpi. Prawda wyrazu również nie – przy założeniu, że decyduje o niej aktorstwo wokalne.

Ale współczesnym inscenizatorom to nie wystarczy. Wymagają oni od śpiewaków tworzenia rozbudowanych kreacji wokalo-aktorskich, w których ciało jest nie tylko pudłem rezonansowym dla głosu, lecz emanacją fizyczności postaci i narzędziem ekspresji, wykonującym nawet skomplikowane zadania ruchowe, podobnie jak w teatrze dramatycznym. Zadbane, zgrabne, sprawne ciało może się okazać decydującym atutem w castingu. Nigdy nie wiadomo, czy w danej inscenizacji reżyser nie każe na przykład głównemu tenorowi tańczyć na rurze (Piotr



▲ Plakat ekranizacji „Czarodziejskiego fletu” w reż. Bergmana

Beczala w „Rigoletcie” w Met), tarzać się, niczym rolowany dywan, po podłodze bez przerywania przy tym koloraturowych popisów (Aleksandra Kurzak w „Łucji z Lammermooru” w stołecznym Teatrze Wielkim) czy ćwiczyć taniec brzucha (Olga Pasiecznik w „Giulio Cesare” w Warszawskiej Operze Kameralnej).

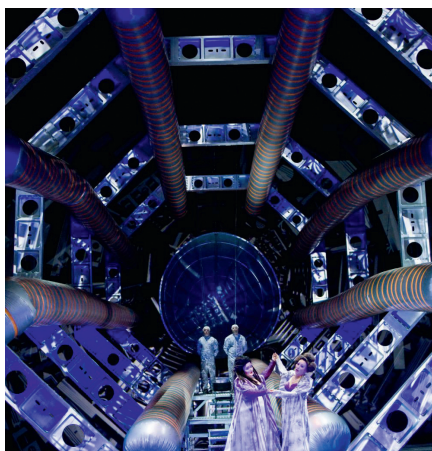
Luc Bondy podsumowuje: „Podstawowa różnica między pracą nad operą a pracą nad dramatem wynika oczywiście z samej natury rzeczy. Aktorzy muszą sami tworzyć muzykę, podczas gdy śpiewacy „noszą” muzykę w sobie – w swoim ciele. Mogą dzięki temu wyrażać więcej różnorodnych uczuć”.

O specyfice przygotowań do poznańskiej premiery dzieła Hadriana Tabęckiego (libretto wysnute ze scenariusza znanego



▲ Trzy cyfry „primatonna”
Alessandra Marc jako Turandot

▼ „Trojanie” Berlioz
na statku kosmicznym



▼ Piotr Beczala gotowy do tańca
na rurze w „Rigoletcie”



filmu Marka Koterskiego) opowiada Igor Gorzkowski: „W «Dniu świra» uczestniczymy w procesie powstawania nowej opery. To się dzieje na naszych oczach. Temat jest aktualny, język współczesny, potoczny. Pracujemy tylko przy akompaniamencie fortepianu. Jak utwór zabrmi w wykonaniu orkiestry? Nikt wcześniej tego jeszcze nie grał. Nikt nie śpiewał. To jest emocjonujące. [...] Zaczęliśmy od prób czytanych, co nie jest normą w teatrze operowym. Czytaliśmy z solistami libretto. Staraliśmy się zrozumieć, o czym jest ta historia, jacy są ci ludzie, co to za świat, dlaczego warto sięgnąć po ten materiał. Ważne jest to o tyle, że w momencie, kiedy trwają już próby na scenie, może być za późno na szukanie odpowiedzi na takie pytania”.

Postęp techniki

Libretta zawierają ogólne wskazówki opisujące czas i miejsce akcji. Zapisy typu „brzeg jeziora nocą”, „górska przełęcz” czy „stary grobowiec” mówią niewiele. Na dobrą sprawę, taką scenografię można stworzyć na malowanym tle; trójwymiarowe drewniane i metalowe konstrukcje zaczęły dominować w inscenizacjach od II połowy XIX wieku. Wyposażenie teatru w obrotową scenę, zapadnie, ruchome platformy i inne mechanizmy to dla inscenizatorów pole do prowadzenia akcji wieloplanowej, symultanicznej, do dosłownego uatrakcyjnienia widowiska. Ale największe możliwości dają środki techniczne, o których nie śniło się Monteverdiemu, Mozartowi, Moniuszce, Wagnerowi (wielkiemu zwolennikowi innowacji w technice teatralnej) czy Richardowi Straussowi: nowoczesne oświetlenie (w tym stroboskopy) i projekcje multimedialne (m.in. holograficzne). To już nie tylko poszerzenie rzeczywistości scenicznej; to budowanie drugiej rzeczywistości, opowiadanie o wydarzeniach alternatywnych bądź poprzedzających operowe wątki; wprowadzanie treści snów, marzeń i wizji – takich jak sny niewidomej Jolanty z opery Czajkowskiego (inscenizacja w warszawskim Teatrze Wielkim i nowojorskiej Met).

Możliwości techniki (i budżetu danej realizacji) oraz skala wyobraźni inscenizatorów – to granice współczesnego teatru operowego. I właśnie ten ostatni składnik – wyobraźnia – stanowi problem. Czy każde najśmielsze skojarzenie jest dozwolone? Czy przenoszenie akcji „Rigoletta” z komnat pałacu w Mantui do XX-wiecznego kasyna w Las Vegas jest dozwolone (przykład z przywoływanej już tu inscenizacji z Met)? Czy skojarzenie średniowiecznych legend o Nibelungach z rodzinami faszystów jest dozwolone (słynne

wystawienie tetralogii Wagnera w Bayreuth w latach 70. XX wieku)?

Czy antyczni Trojanie mogą podróżować statkami kosmicznymi, a ich aoida, ucharakteryzowany na Elvisa Presleya, może się wić przed mikrofonem (inscenizacja z Walencji, powtórzona w Warszawie)? Czy prawo do istnienia i sens mają tylko realizacje określone przez krytyków jako „tradycyjne”, „solidne”, „porządne”, „zrobione po Bożemu”? Czy dopuszczalne jest żonglowanie czasem i przestrzenią, dodawanie wykoncypowanych antecedenencji, „wydłużanie” biografii i „pogłębianie” motywacji bohaterów?

Od lat związany z polskimi teatrami operowymi Laco Adamik stwierdził niedawno: „[...] uważam, że dobry teatr operowy to taki, w którym ma się wrażenie, że muzyka została napisana do konkretnego spektaklu, a nie, że został on stworzony pod jakąś muzykę. W dzisiejszych czasach rzeczywiście opera idzie w kierunku teatru. [...] Ja się cieszę, kiedy pracuję nad muzyką Mozarta, bo wtedy jest on moim kolegą i jest to

zaczyna przypominać zmierniałą męczennicę, po której co rusz przetaczają się hordy barbarzyńców. Partytura, zamiast pozostać t e k s t e m domagającym się swojej interpretacji, bywa teraz redukowana do roli p r e t e k s t u, przypadkowej trampoliny, od której reżyserska imaginacja odbija się już w pierwszym taktie, by szybować wysoko ponad poźółkami stronicami, zaczernionymi niegdyś przez jakiegoś zdziwczalego autora smarującego swoje ezoteryczne kropeczki i chorągiewki”. A zatem mamy do czynienia z nurtem konserwatywnym reżyserów „tekstualistów” i nurtem burzycielskim – reżyserów „pretekstualistów”. Ten drugi nurt powszechnie nazywany jest, z niemiecka „Regietheater”. Gmys nie ukrywa swej sympatii do tradycji. Wyznaje: „[...] oczekuję, aby cała ofensywa reżyserska podążyła w kierunku odwrotnym, zorientowanym na partyturę, wymagającym z pewnością od twórców większego nakładu energii, wiedzy, intelektu. [...] A więc rzecz w tym, aby mieć na uwadze całą wielokondygna-

w rytmie wideoklipu, konstruować wielkie metaforyczne sceny, mówiące również sporo o naszej aktualnej kondycji. [...] Typ idealnego reżysera operowego przyszłości [...] powinien w sobie jednoczyć cechy wielu wybitnych artystów współczesnych. Winien być to człowiek o odwadze i inteligencji Warlikowskiego czy Sellarsa; wizjoner o pełnej rozmachu imaginacji wizualnej à la Chéreau, Herzog i Treliński, zdolny zarazem – jak Bergman – do przeprowadzenia sejsmograficznej „transmedializacji” najdrobniejszych poruszeń muzycznych w mikroobraz; to także sceniczne zwierzę instynktownie wyczuwające wszelkie odcienie proksemiczne (Freyer, Montalvo) i wreszcie – gdy przychodzi do klarownego przekazania swych intencji dyrygentowi, śpiewaczce, choreografowi – to demon śmigający po klawiaturze podczas czytania partytury (a jednak!) z małpią zwinnością Briana Large’a...”

Nieraz szydercy ogłaszali już śmierć gatunku. Pójście w stronę teatru jest wielką szansą opery. Szansą na rewizję interpretacji, na



Próba do opery „Dzień świra” w reż. Igora Gorzkowskiego



Kadr z filmu „Schadzka z Wenus”

fajne koleżeństwo, dobre towarzystwo. Ale nie robię spektaklu na kolanach przed tym muzycznym geniuszem, bo wtedy niczego wartościowego bym nie dokonał. Może dla wielu zabrzmiał obrazoburczo, jednak w momencie, gdy robię spektakl, to ja jestem najważniejszy i moje dzieło. A nie muzyka. [...] Nie uważam, że Mozart jest święty, albo Verdi czy Puccini, i zawsze wiadomo, jak trzeba wystawić ich dzieła. Z ich operami można zrobić wszystko, a nawet trzeba, nie wolno tylko powtarzać tego, co już było, co inni zrobili. Powtarzanie jest śmiercią dla sztuki”.

Ideał reżysera operowego

W artykule „Partytura operowa jako źródło cierpienia” („Teatr” nr 9 z roku 2008) muzykolog Marcin Gmys pisze: „Partytura klasyczna, kanoniczna, będąca jeszcze nie tak dawno obiektem kultu, uważana za byt idealny, integralny, nienaruszalny, obecnie

czynną symbolikę muzyczną: od jej warstwy powierzchniowej, czysto emocjonalnej, poprzez nadal względnie łatwą do scenicznej translacji symbolikę warstwy środkowej (na przykład znaczeń pewnych instrumentów czy muzycznych form), aż po warstwę najgłębszą, rozgrywającą się w sferze symboliki tonalnej (jeśli mamy akurat do czynienia z dziełem jakoś odwołującym się do systemu dur-moll) lub abstrakcyjnej czy matematycznej (w kompozycjach najnowszych, przenikniętych na przykład, sztukami dodekafonicznymi)”.

Nie można jednak puścić w niepamięć spektakularnych osiągnięć Regietheater. Gmys potrafi je docenić i znaleźć w nich inspirację dla perspektyw opery: „Wyczekuję zatem nadejścia mesjasza reżyserii operowej, który rozumiejąc głębinową intencję opery, zacznie podążać krok w krok właśnie za nią, by z szeregu stopklatek, inteligentnie wyścięniętych z partytury i przesuwających się

znalezienie żywych znaczeń w zakurzonych librettach, na dostarczenie widzom nowych wrażeń i wzruszeń i przyciągnięcie młodych odbiorców.

A zresztą, nawet najdurniejsze pomysły realizatorskie nie zaszkodzą muzyce, jeśli śpiewacy i orkiestra sprostają partyturze.

✱

Większość z przytoczonych powyżej przykładów pochodzi ze scen polskich lub spektakli pokazywanych w TV (np. kanał Mezzo). Wbrew lamentom i utyskiwaniom, głośne nazwiska współczesnych realizatorów (np. Pountney, Freyer, Alden, Decker) bywają obecne w repertuarze rodzimych teatrów, a autorem najnowszej premiery w warszawskim Teatrze Wielkim („Łaska wość Tytusa” Mozarta) jest Ivo van Hove, reżyser musicalu „Lazarus” Davida Bowie. Z drugiej strony, cieszą sukcesy Mariusza Trelińskiego i Krzysztofa Warlikowskiego na prestiżowych scenach świata.