

Kultura

Wizjonerzy
i skandaliści

„Così fan tutte” Mozarta według Grzegorza Jarzyny.
Opera to dziś głównie pole gry wyobraźni reżyserskiej.

Do Opery Narodowej wrócił właśnie Willy Decker jako reżyser premiery „Don Carlo” Verdiego, w tym sezonie pojawi się też po raz pierwszy Christoph Marthaler. Pomału poznajemy czołowych reżyserów operowych świata.

DOROTA SZWARCMAN

Nasz teatr jest dość tradycyjny w porównaniu ze scenami niemieckimi czy austriackimi – wiele granych tam spektakli zapewne u nas by nie przeszło. Być może dlatego Krzysztof Warlikowski reżyserował opery w Paryżu (póki rządził tam Gérard Mortier), Madrycie (dokąd Mortier się przeniósł), Monachium, Berlinie, a ostatnio Brukseli, a u nas rzadko („Wozzeck” Albana Berga, premiera w 2006 r., spektakl był grywany do 2009 r.).

Bo powiedzmy szczerze: czy podobałby się w Polsce np. „Eugeniusz Oniegin” wystylizowany na dramat homoerotyczny inspirowany filmem „Tajemnica Brokeback Mountain”, gdzie zamiast pojedynku Oniegina z Leńskim jest łożo, na którym obydwa śpią? Oniegin zabija Leńskiego (w którym jest zako-

chany i dlatego nie może być z Tatianą), bo mu się coś przyśniło, a potem nad tym łóżkiem defiluje w rytm poloneza cała parada kowbojów o nagich torsach. Tak Warlikowski pokazał dzieło Czajkowskiego w Bayerische Staatsoper w Monachium, co spotkało się zarówno z oburzonym buczeniem, jak z entuzjastycznym tupaniem.

Właśnie w Niemczech powstał termin, który wciąż zachowuje niemieckie brzmienie: *Regietheater*; złośliwi twierdzą, że wzięło się to stąd, iż tamtejsze teatry dzięki państwowym dotacjom nie muszą liczyć się z upodobaniami publiczności.

Reżyser może wszystko

Termin ten oznacza bezwzględne rządy reżysera w teatrze, które w operze pojawiły się zresztą z pewnym opóźnieniem. Reżyser może dziś wszystko:

przenieść dzieło, umiejscowione przez autora w określonym miejscu i czasie, na Księżyc, do szpitala psychiatrycznego, domu publicznego; dwa wieki wstecz albo trzy do przodu (najpopularniejsze jest uwspółcześnianie). Może dopisywać nowe wątki, niemające nic wspólnego z dziełem, i na nich koncentrować uwagę widza. Może nawet wcielać inną muzykę do danej opery, jak zrobił to Warlikowski, włączając popową piosenkę Neila Sedaki z lat 60. do „Medei” Luigi Cherubiniego (Bruksela, a ostatnio Paryż), albo jak to niegdyś zrobił Grzegorz Jarzyna w poznańskim Teatrze Wielkim z „Così fan tutte” Mozarta, wpuszczając tam piosenkę Boney M. Pisanie librett na nowo zajmują się tzw. dramaturdzy – zawód dziś modny.

Oczywiście pojawiają się jeszcze w teatrach operowych wystawienia bardziej zgodne z autentykiem, nawet dość pieczołowicie odwzorowane. Są miejsca, które uważane są za bastiony tradycjonalizmu – takim jest nowojorska Metropolitan Opera, moskiewski Bolszoj, londyńska Covent Garden. Bardziej tradycyjne spektakle lubiane są i we Włoszech, oczywiście opery.

W Warszawie bywa jeszcze przypomniana (i będzie też w czerwcu z okazji Roku Verdiego) realizacja „Rigoletta”, którą stworzył u nas 15 lat temu Gilbert Deflo z dekoratorskim przepychem wewnątrz. Nawet pokazany niedawno u nas współczesny niewypał, „Senso” włoskiego kompozytora i dyrektora oper Marca Tutino, zrealizowany został w realistycznych pałacowych dekoracjach. Ale gdyby w ten sposób wystawiać wszystko, byłoby nudno.

Główne jednak chwytły z gatunku *Regietheater* są już do bólu banalne, i to od lat. Do tego stopnia, że doczekały się szyderczych komentarzy w Internecie: formułowane są listy środków stosowanych w tego typu przedstawieniach, przede wszystkim na gruncie niemieckim.

Kilka z tych punktów trafiło nawet do Wikipedii: zasada przeniesienia akcji w czasy bardziej współczesne (może być też reżim totalitarny), skupienia się na opresyjności wynikającej z rasy, klasy czy płci, abstrakcyjne dekoracje, podkreślenie roli seksu (zwykle sprowadzające się do estetyki burdelowej; częste są aluzje homoseksualne) czy też pomieszczenie strojów z różnych epok. Dodać do tego można elementy przemocy oraz aluzje polityczne i społeczne, często do niedawnych wydarzeń, co dodatkowo wystawia spektakl na ryzyko szybkiej dezaktualizacji (np. David Alden pod koniec lat 80. w Los Angeles przeniósł „Wozzecka” do Wietnamu, a Martin Kušej wystawiając parę lat temu w Monachium „Rusalkę” Dwořáka, nawiązał do historii Nataschy Kampusch).

© PRZEMYSŁAW GRAF/REPORTER

Dziwki, Myszka Miki i garnitury

Trudno już po raz kolejny oglądać na scenie te same białe tapczany, wnętrza biurowe, dyskoteki, sterylne łazienki, baseny, projekcje w tle, zwłaszcza z zastosowaniem kamer filmujących na bieżąco fragment sceny. Nuda ogarnia, gdy widzi się wciąż te same postacie dziwek, Myszek Miki, mężczyzn w korporacyjnych garniturach czy skórzanych kurtkach. Irytację wzbudza idiotyzm niektórych pomysłów, jak np. lansowanie ostatnio na festiwalu w Salzburgu i ważnych scenach europejskich Clausa Gutha, który wystawiając w Wiedniu sceniczną wersję „Mesjasza” Haendla, ubrał arię „How beautiful are the feet” (Jak piękne są stopy posłańca przynoszącego dobrą nowinę) w scenę łóżkową, w której kobieta pieści stopy mężczyzny w stylu „a czyja to nóżka, czyja”.

W 2011 r. na Festiwalu Wagnerowskim w Bayreuth, gdzie rządzi teraz prawnuczki kompozytora Katharina i Eva i z entuzjazmem wprowadzają najbardziej prowokacyjną wersję *Regietheater* (Katharina sama jako reżyserka jest przedstawicielką tej szkoły), Sebastian Baumgarten – wybuchany zresztą za to bezlitośnie – umieścił „Tannhäusera” w fabryce biogazu, a pokazując grocie Wenus, nawiązał do „Planety małp” (nie pierwsze to takie nawiązanie w operze: w monachijskiej realizacji „Rigoletta” nasz Piotr Beczała musiał wystąpić jako książę Mantui w wersji szympansej).

W porównaniu z tymi pomysłami marksistowski „Ring” Patrice’a Chéreau z lat 70. był niewinną zabawką. Nie mówiąc o działalności stryja Kathariny i Ewy, Wielanda Wagnera, który pierwszy zaczął wystawiać Wagnera w pustych, abstrakcyjnych przestrzeniach, by go odczarować z nazistowskich konotacji.

A przecież *Regietheater* spowodował też pozytywny ferment: otworzył drogę spektaklom wizjonerskim, wkraczającym w niedopowiedzenia, czasem urzekającym stroną obrazową. Nawet elementy, które pozornie muszą wzbudzać protest, mogą fascynować. W latach 80. sensację wzbudził Amerykanin Peter Sellars, gdy wystawił opery Mozarta z tzw. trylogii Da Ponte, przenosząc je do Nowego Jorku.

Najbardziej kultuowy „Don Giovanni” rozgrywał się w nowojorskim Harlemie (bohatera i Leporella grali czarnoskórzy bliźniacy, rzecz działa się w środowisku przestępców i narkomanów), „Cosi fan tutte” pokazana została jako obiad na Cape Cod, „Wesele Figara” rozgrywało się w luksusowym apartamencie w Trump Tower. Z czasem jednak w klasycie jego pomysły stały się banalne i dziś ceniony jest bardziej za reżyserię dzieł współczesnych.

David i Christopher Aldenowie, również Amerykanie, bracia bliźniacy, to kolejne

światła na tym firmamencie. Nierówni, każdy trochę inny, przedstawienia w bardzo różnym stylu, czasem dość agresywne. Jednak pokazywana u nas „Katia Kabanowa” Leoša Janáčka (David Alden, w koprodukcji z English National Opera) była przejmującym obrazem w nieco abstrakcyjnych dekoracjach zbudowanych z drewnianych desek; krzywa powierzchnia sceny i pochyłe ściany wzmaczały napięcie.

Głębie i lanie wody

Projekcje filmowe na scenie nie muszą być banalne. Wspaniale w Operze Narodowej wykorzystała je Barbara Wysocka w „Zagładzie domu Usherów” Philipa Glassa, jak również w kolejnej swojej realizacji w cyklu Terytoria, „Medeamaterial” Pascala Dusapina; w każdym wypadku był to środek do podkreślenia wielopłaszczyznowości akcji.

Wręcz koncertowo zastosowała projekcje Katie Mitchell w monumentalnym spektaklu Luigiiego Nono „Al gran sole carico d’amore” wystawionym najpierw w Salzburgu, później w berlińskiej elektrowni Kraftwerk Mitte przez tamtejszą Staatsoper – bez nich nie dałoby się pokazać kilku przeplatających się wątków.

Banalny basen mógł stać się podstawą pięknej wizji, jak w „Rusalcie” zrealizowanej przez Kanadyjczyka Roberta Carsena 10 lat temu w Operze Paryskiej; po tym kultowym spektaklu rozmnożyły się baseny w operach, a i cała scena bywała skąpana w wodzie. Epidemia trafiła i do nas, by wspomnieć „Kochanków z Valldemossy” Marty Ptaszyńskiej w reżyserii Tomasa Koniny, „Eugeniusza Oniegina” zrealizowanego przez Michała Znanieckiego czy wreszcie Wagnerowskiego „Latającego Holendra” w interpretacji Mariusza Trelińskiego. Nader często niewiele z tego wynika poza przeżębieniem artystów zmuszonych do paradowania w kaloszach.

W Paryżu bywa różnie, po dyrekcji Mortiera bardziej hołduje się tradycji, ale zawsze pomysłowo wystawia się np. opery barokowe. Nawet w tak sprzyjającym tradycji ośrodku, jak londyńska Covent Garden, można obejrzyć np. pełne uroku, ale dalekie od dosłowności spektakle Francuski Zambello. Pojawiające się w całej Europie szalone spektakle katalońskiej grupy La Fura dels Baus (w Warszawie podziwialiśmy jej „kosmiczną” realizację „Trojan” Berlioza) odjeżdżają daleko od świata realnego i tym bardziej fascynują. Nietuzinkowe bywały wizje operowe reżyserów filmowych, od Wernera Herzoga po Julie Taymor i Anthony’ego Minghellę.

Czy spektakl porwie widza mimo kontrowersji, czy też stanie się żenującym obrazem reżyserskiej pychy lub niemości twórczej, zależy wyłącznie od talentu i od tego, czy reżyser ma rzeczywiście coś do powiedzenia. ■