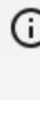
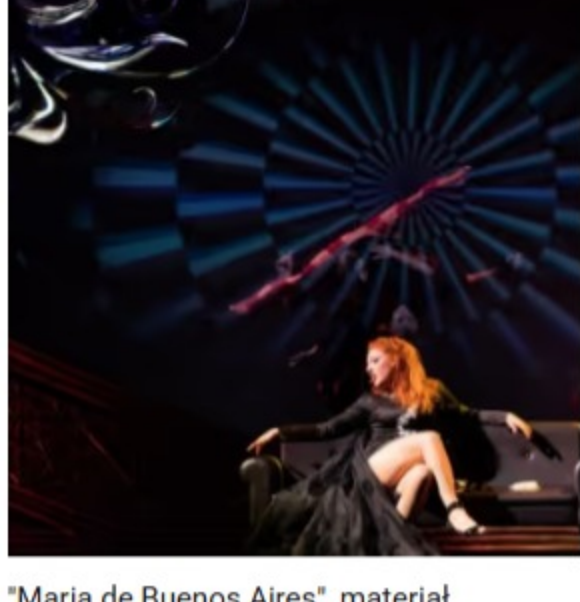


Tango święte i przekłęte

Maria de Buenos Aires, reż. Michał Znaniecki, Warszawska Opera Kameralna – Basen Artystyczny

 Małgorzata Komorowska 

aA aA aA



"Maria de Buenos Aires", materiał organizatora

Gdy Astor Piazzolla, argentyński kompozytor tang, zaczął interesować polskich melomanów, już nie żył (zmarł w 1992 roku). Zdarzały się zatem na poważnych koncertach bisy tangiem *Oblivion* (z muzyki Piazzolli do włoskiego filmu Henryk IV). Można było też trafić na młodych skrzypków wykonujących partie solowe w cyklu *Cztery pory roku w Buenos Aires* (z muzycznymi odniesieniami do słynnych *Pór roku* Vivaldiego). Albo na występ kwintetu Tangata, który założył Hadrian Filip Tabęcki, kompozytor, pianista i aranżer, wzorując się na Quinteto samego Piazzolli, z bandoneonem, na jakim Piazzolla grywał (to rodzaj akordeonu). To wszystko znajdowało w Polsce podatny grunt: z międzywojennych lat Warszawy przetrwała przecież niejedna piosenka w rytmie tanga. Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydało książkę argentyńskiego dziennikarza Natalio Gorina *Astor Piazzolla. Moja historia* (2008) – po edycjach we Włoszech, Niemczech i USA. Na świecie Piazzollę w swym repertuarze mają najwybitniejsi, jak skrzypek Gidon Kremer i wiolonczelista Yo Yo Ma. U nas powoli kształtowała się świadomość, że tanga Piazzolli są inne niż te śpiewane w kabaretach, tańczone na dancingach i w nocnych klubach. Owszem, owiewa je legenda dalekiej Argentyny, lecz ich racją istnienia są sale koncertowe i instrumentalisci o wysokich umiejętnościach i wyczuciu niełatwego stylu, nie bez elementów jazzu. Piazzolla, określany mianem twórcy „nowego tanga” (*nuevo tango*), przełamał barierę oddzielającą muzykę popularną od klasycznej. Posiadał solidne wykształcenie muzyczne, uczyli go wielcy: w Buenos Aires znakomity kompozytor Alberto Ginastera, w Paryżu Nadia Boulanger. Ale mawiał, że trzeciego mistrza odnalazł w nieogrzewanych pensjonatach, barach, kawiarniach z łóżami i orkiestrami, w nocnej muzyce ulicy – i ten mistrz nazywa się Buenos Aires.

Opiewał w tangach melancholię tego miasta i wszystko, co w sobie kryje (*Todo Buenos Aires, Oda intima a Buenos Aires*); napisał *Buenos Aires godzina zero*. Aż napotkał poetę, który podobnie odbierał otaczający świat, zrodziła się między nimi artystyczna więź. Sporo młodszy Horacio Ferrer pochodził z Urugwaju, po przeprowadzce uległ fascynacji stolicą Argentyny. Razem stworzyli, wedle ich określenia, „tango-operite” *María de Buenos Aires* (1967), po pokonaniu wielu przeszkód szybko wystawioną w miejscowym Teatro Planeta i źle przyjętą. Po oswojeniu nietypowego dzieła, *María...* dziś chlubić się może ogromną liczbą premier w wielu krajach (informacje dostępne w Internecie), została nagrana na płyty. Nęciła też polskie sceny. Pierwszy uległ pokusie Teatr Wielki w Łodzi w okresie kontrowersyjnej, lecz odważnej repertuarowo dyrekcji Marcina Krzyżanowskiego. Dzięki Miłym i Pomocnym z tego teatru (dziękuję!) mogę podać, że 12 marca 2000 roku odbyła się w Łodzi koncertowa prezentacja *Marii z Buenos Aires* z udziałem artystów argentyńskich i instrumentalistów z operowej orkiestry. Partię narratora wykonywał (fragmenty mówione są tam obszerne i ważne) sam autor libretta, Horacio Ferrer (zmarł w 2014 roku). Drugą próbę, tym razem plenerową i zakłócaną deszczem, podjęła reżyser Małgorzata Dziewulska w Poznaniu, w ramach Festiwalu Malta (premiera 26 czerwca 2009 roku). W roli tytułowej wystąpiła piosenkarka Joanna Ravik, Narratorem był Adam Ferency, Pieśniarzem Argentyńczyk Martin Alvarado, kierownikiem muzycznym całości jeden z pierwszych w Polsce bandoneonistów i popularyzator muzyki Piazzolli, Wiesław Prządka, wśród tancerzy tanga prym wiodł Mikołaj Mikołajczyk. Dziewulska przedstawiła *Marie...* jako święto ulicy. Ostatnio, w pierwszych dniach stycznia 2020 roku, wystąpił z tą premierą Teatr Lalek Pleciuga w Szczecinie, dając ją oczywiście dla widzów dorosłych.

Do ambitnego zadania stołecznej premiery Warszawska Opera Kameralna zaangażowała doraźnie pieśniarzy, tancerzy, aktorów, liczniejszych niż zwykle muzyków Hadriana Tabęckiego; jedynie Zespół Wokalny wywodził się ze stałych artystów WOK. *María de Buenos Aires* zaistniała w specyficznej przestrzeni Basenu Artystycznego i z założenia była przedstawieniem interaktywnym. Performerzy krążyli między publicznością już w foyer, a gdy widzowie zasiedli przy stolikach, zręcznie wymijali fotele, akcja przemieszczała się z boku na bok prostokątnego wnętrza – raz nawet taki bok zmienił się w rząd łóż, z których wychylali głowy „goście” – kilkunastoosobowa orkiestra (o składzie zgodnym z partyturą Piazzolli) wywędrowała na najwyższe piętro. Czyżby miało to oddawać atmosferę „kawiarni z łóżami i orkiestrą”, jaka w Buenos Aires inspirowała Astora Piazzollę? Reżyserował Michał Znaniecki, który od dłuższego czasu dzieli swój artystyczny czas między Polskę, gdzie sięga po teatr muzyczny różnych dziedzin (między innymi relacjonowałam na tych łamach jego *Księżniczkę czardasa* z Mazowieckiego Teatru Muzycznego, zob. *Niestabnący czar operetki*), i Argentynę właśnie; *María z Buenos Aires* wydaje się więc naturalnym dlań wyborem.

Muzyka składa się tu z szesnastu obrazów, w większości wokalnych; cztery to orkiestrowe intermezza. Następujące po sobie tanga, śpiewane czy grane, Piazzolla różnicował w tempie i charakterze (milonga, tangata), nadał im też różne formy: ballady, fugi, toccaty, arii, romanzy. Wstępne *Alevare* to wedle reguł tańca pierwszy ruch, nawet nie krok, tanga, zaraz po nim pobiegł wyrazisty melodycznie, powracający w akcji temat Marii. Instrumentaliści pod wodzą Tabęckiego (fortepian), z gitarami (Piotr Malicki) i skrzypcami (Karolina Nowotczyńska, Anna Konrad) grali z porażającą energią, słabnącą, gdy wymagała tego sytuacja sceniczna. Rolę naczelną spełniał bandoneon (Grzegorz Bożewicz), ze swą miękką, bolesną barwą dźwięku idealny dla ekspresji tanga. Ferrer spłótł w libretcie własny poetycki język, wielkomięjski slang i wątki z ludowej pobożności. Imię María ma się kojarzyć jednoznacznie, choć jego nosicielka jest jawnogrzeczniejsza, przeżywa Zmartwychwstanie, Zwiastowanie, Narodziny, toczy się walka Archaniola o jej duszę. Nie brak też takiej aktualności z lat sześćdziesiątych, jak żywa wówczas w Argentynie nowa teoria psychoanalizy, podkreślająca wagę kontekstu społecznego i kulturowego w formowaniu człowieka. Ferrer umieścił więc w „tango-opericie” dziwną scenę z dysputą psychoanalityków. Czyżby obaj autorzy chcieli tym samym postawić pytanie, dlaczego ich María z Buenos Aires jest taka, jaka jest?

A jest córką stolarza, robotnicą w fabryce perkalu, znaną w dzielnicy śpiewaczką tanga, dziewczą w burdelu, od pierwszego pocałunku spotyka ją męska przemoc, umiera raz, i drugi – po życiu w postaci Cienia Marii, a przywraca ją światu El Duende, Demon, zarazem Narrator. Bezszyfrowanie chroniła się pod opiekę czterech Aniołów-Maszkaronów. Realizm magiczny – tu właściwie surrealizm – znany wielbicielom literatury iberoamerykańskiej, przenika słowa, dźwięki i sceny *Marii de Buenos Aires*, która w swej złożoności ma formę otwartą, co Michał Znaniecki z właściwą mu wyobraźnią wykorzystał. Obstał mroczną stroną dzieła. Twarze wykonawców i realizatorów na plakacie, fotografiach i do gry scenicznej wystylizowano na upiorne, tancerzy ubrano w czerń, światło trwało przyćmione, ślizgając się czasem po złotych meandrach wirtualnych czy rzeczywistych ścian. Spektakl rozpoczęło wynoszenie trumny Marii, po czym żałobnicy ruszyli do knajackiego tanga. Gdzieś z głębi dobył się jej zmysłowy głos i ujrzeliśmy Marię: ponętną Goshę Kowalinską (marcowa obsada zapowiada w tej roli Alicję Węgorzewską, dyrektor WOK). Otrzymała dwa wcześniejsze wcielenia, małą dziewczynkę (to ona narodzi się później jako mała María) i panienkę. Kulminację pierwszej części stanowiło dzikie tango (w doskonałej choreografii Ingi Pilchowskiej) z przeraźliwym kopaniem w metalowe beczki, co imitowało odgłosy bójki. Trzy dziewczki skopano do krwi. María już się nie podniosła. W muzyce brzmiało *Miserere canyengue* (rodzaj „czarnego” tanga) i *Contramilonga a la funerala*; wróciła trumna.

W części drugiej widniała kostnica z grupą medyków w białych kitlach. Śmierć była więc w przedstawieniu wszechobecna, co wobec specyfiki tamtej kultury nie powinno dziwić: tytuły wielu tang Piazzolli wskazują na anioły, skomponował *Balladę na swoją śmierć*. Niemniej czas Cienia Marii toczył się już nieco spokojniej; czwórka szkaradnych Aniołów przeobraziła się w cztery pociągane za sznury marionety. Zdumiał finał: padła teatralny śnieg (choć dla Buenos Aires opad to bodaj nieznany), a w rozjaśnionym nagle pokoju María grzecznie uczesana, w garsonce z białym kołnierzykiem zasiadła z Pieśniarzem do stołu z małą bożonarodzeniową choinką i z muzyką *Tangus Dei* (odwołanie do wierzącego często msze „Agnus Dei”) odśpiewali duet niemalże operowy. Wobec agresywnego przeważnie w tonie spektaklu i uzasadnione go tu mocnego nagłośnienia, delikatność finału sztuki o Marii, która urodziła się w Buenos Aires w dniu, gdy „Bóg akurat był pijany”, mogła zaskoczyć. Znaniecki uwzględnił tu „tango święte”, wcześniej dźwięczały „tanga przekłęte”.

Tekst polski, czasem wyrывkowo rzucany projekcją (w dobrym przekładzie trojga autorów), znakomicie, z własną, melodyjną intonacją podawał Marek Kaliszuk (El Duende, Narrator). Hiszpański oryginał świetnie śpiewał Mikołaj Adamczak (Pieśniarz) z pełnym zrozumieniem walorów tego języka, w którym każde słowo, jeśli artykułowane dobitnie, wydaje się znaczyć więcej, niż znaczy, i niejednokrotnie samo brzmienie przejmuje dreszczem. Równych zdolności w śpiewie dowiedli: Miłosz Gałaj (Darmozjad) i Wójtek Sokołnicki (Opryszek). Razem w swej prywatnej działalności tworzą zespół TreVoci – tutaj operowali odpowiednio przyciemnianymi głosami, tak jak Gosha Kowalinska. Poza tą piątką, poprowadzoną przez reżysera indywidualnie, jakby osobno (w ruchu, geście, mimice, kostiumie), pojawiały się w Basenie w zmieniających się ubiorach i makijażach wciąż nowe, liczne a zwarte grupy tancerzy, statystów, Zespołu Wokalnego (psychoanalitycy, lekarze, goście). W sumie uczestniczyło w przedstawieniu kilkadziesiąt osób. Nie wiem, czy wszyscy byli niezbędni. Ale rozumiem, że każdy chciał zaznać atmosfery Buenos Aires. Muzyka Astora Piazzolli wciąga bez reszty. Widzów wciąga też.

04-05-2020

Warszawska Opera Kameralna – Basen Artystyczny

Astor Piazzolla

María de Buenos Aires

libretto: Horacio Ferrer, przekład: Jarosław Gugała, Katarzyna Dębicz, Paulina Bojarska

kierownictwo muzyczne: Hadrian Tabęcki

reżyseria: Michał Znaniecki

scenografia: Luigi Scoglio

kostiumy: Magdalena Dąbrowska

choreografia: Inga Pilchowska

reżyseria światła: Dariusz Albrycht

obsada: Marek Kaliszuk / Darek Niebudek, Gosha Kowalinska / Alicja Węgorzewska, Mikołaj Adamczak / Hubert Stolarski, Miłosz Gałaj / Andres Martorell, Wójtek Sokołnicki / Paweł Strymiński

Orkiestra Tango Attack, Grupa taneczna, statyści, Zespół Wokalny Warszawskiej Opery Kameralnej

premiera: 18. 01. 2020

MICHAŁ ZNANIECKI

LUIGI SCOGLIO

MAGDALENA DĄBROWSKA

BASEN ARTYSTYCZNY

WARSZAWA

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA

Szukaj w serwisie

Szukaj

REGIONY

POWIĄZANE TEATRY

Warszawska Opera Kameralna

PRZECZYTAJTEZ

-  Jakub Kasprzak
-  Najlepiej czuję się w teatrze
-  Joanna Ostrowska
-  Bezkrólewie
-  Olga Katafiasz
-  Nie tylko o Polsce
-  Lukasz Drewniak
-  Efekt czkawki
-  Jolanta Kowalska
-  Teatr dla dzieci jest dziś awangardą
-  Małgorzata Komorowska
-  Kabaret zamiast Jabłoni

BĄDZ NA BIEŻĄCO

