

Delikatność rozbrojona

To wspaniale, że w Operze Narodowej w Warszawie można nareszcie usłyszeć pełną wersję opery „Peleas i Melizanda”.

Szkoda tylko, że głośna reżyserka Katie Mitchell przygotowała tak dosłowną interpretację.

ANNA S. DĘBOWSKA

Trudno w to uwierzyć, ale „Peleas i Melizanda” Claude’a Debussy’ego (1902), opera należąca do kanonu modernizmu, nigdy nie została wystawiona w Polsce. Jedyną wcześniejszą próbę, ponad dekadę temu w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej, trudno brać poważnie, skoro śpiewakom towarzyszył fortepian. Tymczasem czar utworu opiera się na wspanialej instrumentacji orkiestrowej, na grze barwami poszczególnych instrumentów i na sposobie, w jaki Debussy łączył wyrafinowaną harmonię z kolorystyką orkiestry.

Pod względem muzycznym pełna wersja „Peleasa i Melizandy”, którą przygotował w Warszawie francuski dyrygent Patrick Fournillier, jest udana. Subtelna, delikatna tkanka brzmieniowa „Peleasa...” znalazła dobrych wykonawców w muzykach orkiestry Opery Narodowej. Główne partie wykonali śpiewacy gościnni: Bernard Richter (tenor - Peleas), Sophie Karthäuser (sopran - Melizanda) i Laurent Alvaro (bas-baryton - Golaud), ale warto odnoto-

wać dwa polskie głosy w obsadzie: Joannę Kędzior (sopran) w roli Yniolda, syna Golauda, oraz Karolinę Sikorę (mezzosopran) jako Genevieve.

Reżyserka dwóch światów

Jako inscenizator zadebiutowała w Polsce ceniona Brytyjka Katie Mitchell - spektakl jest koprodukcją Opery Narodowej z festiwalem w Aix-en-Provence, na którym pokazano go w ubiegłym roku. Mitchell jest znana z feministycznych przekonań i przedstawiania na scenie kobiecego punktu widzenia. Wnikliwie czyta tekst, dobrze prowadzi aktorów, nie zostawia w ich grze wątpliwych miejsc. Nie cofa się przed „mocniejszym uderzeniem”, jak w zrealizowanej niedawno w Royal Opera House w Londynie „Łucji z Lammermooru”. Pokazuje tam, jak tytułowa bohaterka traci ciężę (zdarzenie dopisane do libretta przez Mitchell).

Anielka lubi pokazywać w teatrze to, co w tekście jest jedynie zasugerowane. W jej realizacji mamy Melizandę, która jest Melizandą dla świata, żoną rycerza Golauda, oraz sobowtóra - ucieleśnienie życia psychicznego bohaterki. Mitchell sprawnie pokazuje przechodzenie jednej wersji w drugą, nakładanie się świata wewnętrznego bohaterów z tym, co dzieje się na planie akcji zapisanej w librecie.

Reżyserka sugeruje, że wydarzenia, które oglądamy, są w istocie projekcją snu Melizandy. Poznajemy ją jako pannę młodą leżącą samotnie na hotelowym łóżku. Nie wiemy, skąd tam się wzięła i dlaczego jest sama. W jej śnie pojawia się silny mężczyzna, który zaczyna ją uwodzić, wresz-

cie zabiera ją do swojego domu i przebiera w czerwoną suknię - od tej pory Melizanda staje się własnością Golauda. Gdy jednak spotyka jego przyrodniego brata Peleasa, zaczyna się dla niej nowe życie.

U Debussy’ego miłość Peleasa i Melizandy rozgrywa się niemal niepostrzeżenie, jest jak otaczająca bohaterów przyroda. Zbliżając się do siebie, oboje są niewinni jak dzieci. Dlatego wybuchy zazdrości Golauda, który za wszelką cenę chce się dowiedzieć, czy jego żona zaznała „zakazanej, cudzołożnej miłości” z Peleasem, są słowami z innego świata: świata męskiej dominacji.

Cały urok tej opery właśnie w tym, że miłość Peleasa i Melizandy jest czymś więcej niż romansem. To coś wykraczającego poza doczesny świat. Gdy powstała ta opera, kultura mieszczańska miała się jeszcze dobrze, Debussy śladem Wagnera, którego zresztą nie znosił, pragnął stworzyć francuski odpowiednik „Tristana i Izoldy” - miłości, która wznosi się ponad świat konwenansów.

Rozporek Peleasa

Debussy do wyrażenia tej rodzącej się miłości stworzył wyrafinowany świat dźwiękowy. Tymczasem Katie Mitchell postawiła na dosadną opowieść, która rozbroiła ów świat niepowiedzeń i bliskości dusz.

Reżyserka umieściła akcję w mieszczańskich, realistycznie odtworzonych wnętrzach, do których tu i ówdzie wdzierają się gałęzie drzew. Ze scenografką Lizzie Clachan stworzyła kunsztowną konstrukcję przesuwających się ekranów, odsłaniających poszczegól-

ne plany akcji - ten, który odpowiada akcji libretta, i ten, który dopowiedzieli Mitchell i jej dramaturg Martin Crimp.

Jednak największym błędem Mitchell jest dosłowność - u Debussy’ego Peleas i Melizanda wyznają sobie miłość dopiero w przedostatnim akcie. Wcześniej Debussy muzycznymi środkami i pewnymi aluzjami w tekście tworzy silnie erotyczną atmosferę, w której nic nie jest nazwane wprost. Mitchell, ukazując ciężarną Melizandę w jednej z pierwszych scen i wielokrotnie powtarzając ten motyw, sugeruje widzowi, że związek Peleasa i Melizandy został skonsumowany już na początku. Nawet jeśli wziąć pod uwagę, że narracja spektaklu poddana jest logice snu, taka dosłowność odziera utwór z tajemnicy.

A już porażką reżyserską wydaje się trzeci akt. W oryginale Peleas chce się pożegnać z Melizandą przed wyjazdem, ona wychyla się z okna, a jej długie włosy spływają na młodzieńca, który je tuli i całuje. U Mitchell ta scena rozgrywa się na łóżku, na którym oboje leżą, choć śpiewają o włosach spływających z góry, a Peleas w pewnym momencie rozpina rozporek (kostiumy są współczesne) i próbuje się onanizować.

Dobrze poprowadzoną postacią w spektaklu Mitchell jest natomiast Golaud, wiarygodnie kreowany przez Laurenta Alvara samiec alfa cierpiący z powodu obsesyjnej zazdrości. Nawet gdy Melizanda leży na łożu śmierci, próbuje wycisnąć z niej „prawdę” - czy zdradziła go z Peleasem. ●

Najbliższe spektakle:
25, 28, 30 stycznia