didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/psychodrama-dla-trzech-kobiet

/ zagranica

Psychodrama dla trzech kobiet

Dorota Krzywicka-Kaindel

Salzburger Festspiele, Salzburg

Richard Strauss

Elektra

libretto: Hugo von Hofmannsthal, kierownictwo muzyczne: Franz Welser-Möst, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, choreografia: Claude Bardouil, światło: Felice Ross, wideo: Kamil Polak, dramaturgia: Christian Longchamp, przygotowanie chóru: Ernst Raffelsberger

premiera 1 sierpnia 2020

Ile w nas jest z Elektry? Co w jej postawie, w jej cierpieniu nas fascynuje? Czy współczujemy z nią? Czy dzielimy jej ból?

Elektra wraz ze śmiercią ojca traci ostoję, autorytet, bohatera. Miłość Elektry do ojca, zestawiana z miłością Edypa do matki, to archetyp specyficznej więzi uczuciowej między córką i ojcem, będący tematem wielu opowieści literackich i filmowych. Ale historia Elektry opowiedziana przez

Hofmannsthala uwypukla dalsze, równie istotne i uniwersalne aspekty jej cierpienia. Jest krzykiem protestu wobec niegodziwości i zdrady, wobec zamachu na prawowitego władcę, wobec gwałtu na praworządności. Elektra chce pomścić mord na ojcu, ale też odsunąć od władzy uzurpatorów: Klitajmestrę i współwinnego zbrodni Egistosa. Żądna krwi córka Agamemnona jest więc symbolem niepokornej i bezkompromisowej walki o uczciwość i przyzwoitość. W pytaniu „ile w nas jest Elektry?" chodzi wobec tego nie tylko o miłość córki do ojca, ale także o naszą postawę wobec niegodziwości w sferze publicznej. O gotowość czynu.

Chryzotemis, druga córka Agamemnona, cierpi wprawdzie nie mniej niż jej siostra, ale nie ma w niej owej determinacji, nie ma potrzeby spełnienia krwawej powinności. Otwarcie mówi o tym, że pragnie cieszyć się życiem, rodzić dzieci. Oskarża Elektrę, że jej nieustępliwa, agresywna postawa sprawia, że obie żyją jak uwięzione zwierzęta. Być może większości z nas bliższa jest natura Chryzotemis.

Najciekawszą, bo najbardziej nieoczywistą i z trudnością poddającą się osądowi jest u Hofmannsthala postać Klitajmestry. Jej współuczestnictwo w zbrodni i nieuczciwość małżeńska nie podlegają dyskusji. Ale nieszczęsna morderczyni ma świadomość własnej winy. Jej udręka prawdopodobnie nie jest mniejsza niż cierpienie Elektry. W bezsenne noce Klitajmestra rozpamiętuje śmierć Agamemnona, przed krwawymi majakami pamięci broni się, zrzucając winę na Egistosa, obwiesza szlachetnymi kamieniami i talizmanami wierząc, że w ten sposób może się ocalić, zaczarować rzeczywistość. Oszukuje samą siebie, wypiera zbrodnię, nieoczekiwanie zwierza się córce: „Gdyby twój ojciec pojawił się tutaj, mogłabym z nim rozmawiać tak jak z tobą. Może wywołałoby to u mnie dreszcze, ale przecież możliwe, że zdolna byłabym okazać mu czułość, płakać, jak to bywa, gdy

spotka się dwoje starych przyjaciół” (tłumaczenie tego i wszystkich dalszych cytatów – DKK).

Tę specyfikę postaci, nakreśloną przez autora libretta, uwydatnił w warstwie muzycznej Richard Strauss. Jeśli zachwyca nas bogactwo emocjonalne odzwierciedlone w warstwie muzycznej: u Chryzotemis w elektryzująco wysokich rejestrach, u Elektry w intensywnym, gęstym brzmieniu długich fraz, to partia Klitajmestry intryguje pełną nieoczekiwanych zwrotów zmiennością, jak chybotliwie zmienne są nastroje tej postaci. Tkliwość, rozpacz, agresja, lęk i gorycz – muzyka Straussa oddaje to rozbicie charakterologiczne: słodycz miękkich fraz sąsiaduje z gardłowym parlando.

Podczas gdy Elektra i Chryzotemis mogą być postrzegane jako symbole postaw, Klitajmestra, która wymyka się schematom, jest z nich najbardziej ludzka. Krzysztof Warlikowski zauważył i wydobył tę odrębność i złożoność postaci, a także szczególną rolę, jaką w tragicznych losach rodu Atrydów odegrała nieszczęsna królowa: przyczyną, dla której zabiła, była nie tylko chęć pozbycia się niekochanego męża, nie upokorzenie i zazdrość o przywiezioną z wyprawy wojennej brankę – Kasandrę. Cierniem tkwiącym od wielu lat w duszy królowej jest śmierć córki, Ifigenii, którą wybierający się na wyprawę wojenną Agamemnon poświęcił na ofiarę Artemidzie. Bo szalona z lęku i bólu, udręczona wyrzutami sumienia Klitajmestra nie wie, że Artemida zrezygnowała z odebrania życia Ifigenii, czyniąc ją swoją kapłanką w Taurydzie, a więc że Ifigenia żyje.

Krzysztof Warlikowski w swoich inscenizacjach kilkakrotnie snuł wątki losów Atrydów: w 1997 roku wystawiając *Elektrę* Sofoklesa w warszawskim Teatrze Dramatycznym, potem *Ifigenię w Taurydzie* Glucka (w Paryżu w 2006 roku i ubiegłego lata w Stuttgarcie), a także cytując starogreckie mity w *(A)pollonii*. Z tej właśnie inscenizacji zaczerpnął scenę, w której

Klitajmestra opowiada o krzywdzie, jaka ją spotkała, wyrzucając z siebie z największym impetem ową wściekłość i rozgoryczenie. Intensywność uczuć królowej odzwierciedla krzyk, zwielokrotniony przez wtłaczające w fotel natężenie głośników. I taki jest też początek *Elektry* w Salzburgu. Zasugerowana muzyką Straussa odrębność partii Klitajmestry wymagała zdaniem reżysera przypomnienia bolesnych faktów z jej przeszłości, stąd mocne wejście tej postaci, przypominające monolog w *(A)pollonii*. Tanja Ariane Baumgartner jako Klitajmestra też stoi przed mikrofonem, mówi mocnym, gardłowym głosem, czasem dysząc, ciężko oddychając (tekst zaczerpnięty z *Agamemnona* Ajschylosa). Opisuje zbrodnię, ale też wykrzykuje swoje racje, swoją rozpacz, udrękę nieprzespanych nocy, dni nizanych z trudem na nitkę niemiłosiernego, bo niedającego zapomnieć, nieprzynoszącego ukojenia czasu. Scenę zalewa krwawe światło. Klitajmestra ma czerwone plamy na brodzie, jakby piła krew. Zakrwawione ma również dłonie i przedramiona. Trudno powiedzieć, czy to sama Klitajmestra przeżywa wciąż na nowo, minuta po minucie te straszne chwile i powtarza codziennie jak mantrę tę gromką tyradę, czy może to wizja Elektry, która porusza ustami w rytm wypowiadanych przez matkę słów, jakby umiała ten tekst na pamięć, albo jakby domyślała się, co Klitajmestrę dręczy.

Tytułowa bohaterka opery zjawiła się chwilę wcześniej w półmroku i w muzycznej ciszy, wypełnionej natrętnym szelestem cykad. Elektra ma na sobie rozpinany sweter, który zrazu wydaje się po żałobnemu czarny, ale w momencie, gdy dziewczyna dotknie tafli wody, okaże się (dzięki mistrzowskim światłom Felice Ross) krwistoczerwony. Pod spodem ma białą sukienkę w duży kwietny wzór przypominający plamy krwi. Elektra skrada się jak drapieżny kot. Mowa zresztą o tym w didaskaliach libretta Hofmannsthala, a i jedna z dwórek nazywa ją „dzikim kotem”. Odtwórczyni tej roli, Aušrinė Stundytė przyznała w jednym z wywiadów, że jako Elektra

identyfikuje się z czarną pumą. Elektra siada więc, czai jak do skoku. Przed oczami ma stale tę samą scenę z przeszłości: oto zbrodnia się dokonała. Klitajmestra, słaniając się jak półprzytomna, wypuszcza siekierę z dłoni, wychodzi, siedzący w fotelu z papierosem Egistos próbuje ją bez przekonania zatrzymać. Na pierwszym planie stoi dziewczynka w białej sukni i bogatym kwietnym wieńcu. Podczas tyrady Klitajmestry dziewczynka podejdzie powoli do porzuconej siekiery i ją podejmie. Ta scena, która dzieje się w wielkiej gablocie będącej pałacowym wnętrzem, widoczna jest też jako projekcja na ścianie. Obraz projekcji jest czarno-biały, jak film archiwalny albo bardzo dawne, zamglone niepamięcią wspomnienie czy dręczący sen. Całe życie Elektry, od tragicznej śmierci ojca począwszy, upływa w stanie ustawicznej gotowości. Córka obserwuje matkę nie tylko napawając się jej cierpieniem, ale i studiując jej zwyczaje, aby kiedyś, gdy nadarzy się dogodna okazja – dopaść ją i wypełnić krwawą powinność.

Wyśmienicie zaaranżowana przez Małgorzatę Szczęśniak sceneria, w której rozgrywa się dramat, to łaźnia z rzędem pryszniców na metalowej ścianie. Kiedy zrobi się jaśniej, zobaczymy, że na ławkach pod ścianą równiutko ułożono w kostkę ręczniki, ale srebrzyste ściany są zaniedbane, pokryte rdzą, brudnym osadem. Przy prysznicach stoi naga pacjentka (?), którą obmywa powoli i starannie stara kobieta. Z takim samym namaszczeniem traktuje żywych i umarłych: myła z pewnością zwłoki Agamemnona i będzie też myła kolejne.

Przez cały czas opowieści towarzyszyć będą naturalnej wielkości kukły dzieci: blade duchy przeszłości, dorosłe dziś dzieci Klitajmestry i Agamemnona, które wtedy były świadkami matczynej zbrodni.

Centralne miejsce sceny zajmuje spory, długi na kilkanaście metrów basen. Agamemnon zamordowany został w pałacowej łaźni. Może to więc być po

prostu realna łaźnia, do której Klitajmestra powraca wciąż jako do miejsca zbrodni, a której zły urok przyciąga także obie córki. Możliwe jednak, że to wytwór rozpamiętywań, odtworzony w ramach terapii labirynt złych wspomnień. Elektra obserwuje rozpaczającą matkę i jej dwórki – albo pacjentki, bo być może znajdujemy się w zakładzie, w którym odbywa się psychodrama skomplikowanej historii rodzinnej. Jeśli to zakład leczniczo-terapeutyczny – bo przecież możemy się domyślać, że te trzy kobiety, Klitajmestra, Elektra i Chryzotemis, po przeżytej traumie są w leczeniu, w ramach którego oprócz ustawionej psychodramy oferowane są również kąpiele – to może to być basen zabiegowy, zaopatrzony w schody pod wodą.

Może to być też miejsce symbolicznej ablucji, w której można obmyć grzeszne ciało albo i zmyć grzechy. Łaźnia jest miejscem zbrodni, ale może się też stać miejscem oczyszczenia.

Kobiety siedzą na brzegu basenu jak nad rzeką. W wodzie pluskają się też dzieci. Może to obraz z przeszłości? Może to mały Orestes z siostrą? W tej wodzie obmywają dłonie wszyscy po kolei, jakby dotknięcie wodnej tafli w magiczny sposób miało pomóc pamięci, przywołać obrazy i emocje (Elektra, Chryzotemis, a wreszcie też Orestes), ulżyć w bólu, oczyścić z grzechu (Klitajmestra). Chryzotemis wykrzyczy Elektrze straszną wieść: „Orestes nie żyje!”, stojąc w wodzie. Ogłoszony zmarłym Orestes, zjawiwszy się nieoczekiwanie, zdejmuje buty, jakby chciał wejść do wody i przez to symbolicznie „powrócić do żywych”. Bo ta rzeka to Styks.

Najdobitniej uzmysławiamy sobie tę mitologiczną symbolikę, gdy nad wodą, wzywany przez Elektrę wspomnieniami i szlochem, pojawia się Agamemnon. Milczący ojciec idzie w rozpiętym ciężkim, ciemnym płaszczu. Powolnym krokiem zbliża się do basenu, wchodzi do niego, zmierzając w stronę obserwującej go Elektry. Stojąc w wodzie, obmywa ręce i twarz. Elektra

obiecuje ojcu zemstę. Agamemnon wychodzi z wody. Zbliża się do Elektry, obraca głowę i wtedy widzimy, że na lewej skroni ma krwawą ranę.

Chryzotemis, której pojawienie się przerywa wizję Elektry, nie rozumie, albo za wszelką cenę nie chce zrozumieć siostry. Nie chce uczestniczyć w jej codziennych żałobnych rytuałach. Gibka, poruszająca się lekko jak w tańcu, ubrana w perłoworóżowy kusy kostiumik, chce cieszyć się życiem. Siostry rozmawiają, siedząc na sportowej ławie jak ptaki na pręcie w klatce: ledwo nasuwa się to porównanie, Chryzotemis śpiewa: „Siedzimy tu wiecznie jak uwięzione ptaki".

Tymczasem w przeszklonych pałacowych wnętrzach królowa z dwórkami uczestniczy w strasznym obrzędzie: naga kobieta, którą przedtem obmywała starucha pod prysznicem, jest, jak się okazuje, krwawą ofiarą, a z jej wnętrzności ma być odczytana wróżba dla Klitajmestry. Starucha kręci głową z dezaprobatą. Wróżba jest zła. Możemy sądzić, że ten proceder się powtarza. Kto wie? Może codziennie? Do skutku? Aż uda się zaczarować, oszukać fatum?

Chmury, które się przesuwają po niebie, przypominają plamy pleśni. Co jakiś czas rozbłyskują gwiazdy, jak iskry albo impulsy nagłych wspomnień.

Fabuła *Elektry* daje się streścić w kilku słowach: kochająca córka dąży do pomszczenia mordu na ojcu. Jej pragnienie się spełnia. Ale Hugo von Hofmannsthal opowiada historię Elektry niespiesznie. Bowiem nie działania poszczególnych osób, które w końcu doprowadzą do oczekiwanej i nieuchronnej śmierci Klitajmestry i Egistosa, są jego zdaniem ważne i godne wyrażenia. Najistotniejsze i zasługujące na szczegółową analizę są procesy psychiczne, to, co dzieje się w sercach i umysłach ludzi uwikłanych we wzajemne zależności, przedzierających się przez emocjonalne chaszcze.

Libretto powstałej w 1909 roku opery bazuje na napisanej kilka lat wcześniej sztuce Hofmannsthala. Pamiętajmy, że to czas narodzin Freudowskiej psychoanalizy, która z pewnością fascynowała kompozytora, co dostrzec łatwo także w jego późniejszych operach, na przykład w *Kobiecie bez cienia.* Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że Strauss rozpisał analizę procesów psychicznych trzech neurotycznych bohaterek dramatu, nadał muzyczny kształt ich emocjom, dosłownie odzwierciedlił to, co w ich duszach gra. Sam Strauss nazwał sposób, w jaki udźwiękowił wypowiedzi swoich bohaterek, szczególnie Klitajmestry, „psychiczną polifonią" i stwierdził: „Doszedłem do skrajnych granic harmonii i wrażliwości współczesnego słuchacza" (Richard Strauss, *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern* [w:] *Betrachtungen und Erinnerungen*, red. Willy Schuh, Zürich 1981).

Powstało niezwykłe dzieło, zachwycające zmiennością barw, bogactwem późnoromantycznej, najeżonej dysonansami harmonii tonalnej. Pod względem obsady orkiestrowej *Elektra* jest dziełem wyjątkowo rozbudowanym i obfitym brzmieniowo. Strauss, mistrz instrumentacji, napisał partyturę na ponad stu muzyków: już sama grupa tzw. kwintetu smyczkowego obejmuje sześćdziesiąt dwa instrumenty. W trosce o pełne, ale i oryginalne brzmienie kompozytor rozszerzył grupę instrumentów dętych drewnianych o rożki basetowe i nosowo i słodko brzmiący heckelfon (wynaleziony z początkiem XX wieku i po raz pierwszy wykorzystany właśnie przez Straussa w *Salome*, a później w *Elektrze*), „blachę" o – między innymi – cztery tuby wagnerowskie, aż osiem waltorni, siedem trąbek, w tym jedną basową, a grupę perkusyjną o dzwonki, osiem kotłów, kastaniety, a oprócz tego dwie (lub nawet, jako opcja, cztery!) harfy i celestę. Ten skomplikowany, monumentalny organizm poprowadził w Salzburgu znakomicie niuansując wyciszone detale i trzymając w ryzach potężne

brzmienia Franz Welser-Möst.

Mistrzowskim ukoronowaniem rozwibrowanej tkanki instrumentalnej jest sposób poprowadzenia linii wokalnych. Zwłaszcza partie trzech głównych postaci żeńskich, Elektry, Chryzotemis i Klitajmestry, dają nie tylko możliwość popisowego zaprezentowania możliwości śpiewaczych, ale zdumiewają oryginalnością prowadzenia linii melodycznej, oscylowania między liryczną kantyleną a drapieżną oschłością. Wszystkie trzy śpiewaczki, znakomicie zresztą obsadzone, różniąc się charakterologicznie, mają podobną gwałtowność przeżywania uczuć, czy – nazwijmy rzecz po imieniu – skłonność do histerii. Tanja Ariane Baumgartner wydobyła rozdarcie, tragizm tej jakże ambiwalentnej postaci. Jej Klitajmestra porusza się jak w hipnotycznym transie, jest jak oślepiona rozpaczą, nienawidząca i kochająca zarazem. To nie tylko wspaniale zaśpiewana partia wokalna; to wybitna kreacja aktorska. Smukła Asmik Grigorian, rozczulająca delikatnością i wdziękiem, obdarzona sopranem o intensywnie, ale nigdy krzykliwie brzmiącej „górze", zaskoczy wielką przemianą: to ona, nie jej żądna zemsty siostra zdobędzie się na krwawy czyn, to ona będzie towarzyszyć Orestesowi. Podziw budzi Elektra Aušrinė Stundytė. Jej sopran jest ciemniejszy, „gęściejszy" niż Asmik Grigorian. Świetna jest jej umiejętność płynnego przeobrażania, wyrażającego się nie tylko w ruchach, ale także w głosie, który brzmi miękko jak aksamit, gdy próbuje namówić Chryzotemis do wspólnego dokonania zbrodni, za chwilę zaś, podczas rozmowy z Klitajmestrą, słyszymy w nim zadziorność i chłód. Potrafi być dziecinnie słaba, gdy szuka oparcia w ramionach brata, i uwodzicielska, gdy wabi Egistosa w pułapkę.

Te jakże mocne sylwetki kobiet przytłaczają wyciszonego, bezwolnego Orestesa. Może się wręcz wydawać, że zjawia się on zwabiony przez siły

nadnaturalne, może prowadzony ręką bogów czy przeznaczenia. Jest małomówny, jakby zamroczony, być może pod wpływem leków, porusza się wolno jak w transie. Derek Welton pokazuje żarliwość Orestesa tylko w głosie, pięknym, dźwięcznym i głębokim barytonie.

Straszliwy mord dokonuje się dzięki desperacji sióstr. Decyzję, że nie ma na co dłużej czekać podejmuje Elektra, dowiedziawszy się o (rzekomej) śmierci Orestesa. W nagłej ciszy słychać tylko głośny oddech Elektry i krótką konstatację: „A więc sama". I nawet kiedy Orestes już jest w pałacu, potrzebuje impulsu ze strony sióstr, skutecznych w sztuce motywacji.

Najpierw ginie z jego rąk Klitajmestra. Nie widzimy tego, ale straszny krzyk, który rozlega się w kompletnej ciemności, może oznaczać tylko jedno. Elektra rozdzierająco ponagla: „Uderz jeszcze raz!". Na pałacowej ścianie pojawia się ogromny kleks z krwi (fenomenalna animacja Kamila Polaka). Podlatuje mucha. Siada. Ciekawa, łapczywa. Potem druga i trzecia. Czwarta. Coraz ich więcej. Tak! To czerwoonokie, żądne krwi Erynie zlatują się na ucztę! Później z wnętrza pałacu, czyli gabloty, która pozbawiona światła przypomina teraz czarny sarkofag, rozlegnie się po raz kolejny przeraźliwy krzyk, tym razem Egistosa: „Mordują mnie!". Zaraz potem, wyrzucone z jego umierającego ciała rozpaczliwe pytanie – „czy nikt mnie nie słyszy?!" – jest rzeczywiście ledwo słyszalne z powodu ogłuszającego jazgotu orkiestry. Chryzotemis woła do Elektry, że się dokonało, że Orestes spełnił swoją powinność. Ale jej zakrwawione dłonie świadczą o tym, że współuczestniczyła w morderstwie.

Tymczasem krwawa plama jest coraz mniejsza, a much przybywa. Jest ich niepoliczalna chmara. Krążą coraz bardziej natarczywe, żarłoczne.

W gablocie odbywa się mycie zwłok. Na stole leży martwa Klitajmestra. Ktoś

podaje Orestesowi wiadro z wodą i gąbką, aby obmył ciało matki. Ale Orestes jest bezsilny. Chryzotemis zabiera gąbkę Orestesowi i sama myje nogi martwej matce. Jej zaangażowanie w zbrodnię zaskakuje, bo przecież nie była ona inspiratorką działania, nie chciała przykładać ręki do zemsty. A jednak ostatecznie to ona z trojga rodzeństwa zachowuje do końca zimną krew. Elektra w tym wszystkim nie uczestniczy. W uniesieniu, jak szalona (Hofmannsthal pisze w didaskaliach, że „odrzuca głowę jak bachantka"), zażywa całą fiolkę tabletek, wrzucając je sobie do ust zamaszystym ruchem.

Muchy-Erynie, które wirowały w piekielnym korowodzie, pędzą teraz wprost na nas. Plamy krwi nie widać już wcale. W ogłuszającym łoskocie instrumentów dętych i perkusji Orestes umyka chwiejnym krokiem, cały czas z tym samym nieprzytomnym, nieobecnym spojrzeniem. Po raz ostatni rozbrzmiewa leitmotiv Agamemnona, którym Elektra przywołuje ducha ojca; którym opera się rozpoczęła i którym się kończy. Trójdźwięk molowy d-a-f (-d), jak cytat (zapewne podświadomy) z *Dies irae* z *Requiem* Mozarta: „*confutatis maledictis* – przepadną potępieni".

To już trzecia, po *Kobiecie bez cienia* w 2013 roku i *Salome* w roku ubiegłym (obie wystawione w Bayerische Staatsoper w Monachium), realizacja Warlikowskiego opery Richarda Straussa. Wszystkie trzy inscenizacje, przyjęte owacjami przez publiczność i krytykę, doczekały się wnikliwych i entuzjastycznych omówień. Wagę zaproszenia polskiego reżysera do realizacji opery autorstwa Hugona von Hofmannsthala i Richarda Straussa, a więc ojców chrzestnych Salzburger Festspiele, w jubileuszowym roku tego festiwalu, można porównać z historycznym wejściem Patrice'a Chéreau, który zaproszony jako pierwszy cudzoziemiec w historii Bayreuther Festspiele wyreżyserował *Pierścień Nibelunga* w stulecie wagnerowskiego festiwalu.

***

Tegoroczne Salzburger Festspiele planowano jako wielką uroczystość jubileuszową. Trzeba pamiętać, że przed stu laty, kiedy odbyły się po raz pierwszy, Austria trwała w szoku spowodowanym stratami wojennymi. Dumne, potężne wielopaństwowe imperium rozpadło się i zamieniło w wielkogłowego potwora o rachitycznym kadłubku. Idea Maxa Reinhardta stworzenia w przepysznych dekoracjach barokowej architektury Salzburga święta sztuki teatralnej i muzycznej miała nie tylko dodać otuchy, pod hasłem „jeszcze Austria nie zginęła", ale także pomóc odzyskać znaczenie kulturze tego kraju i jej twórcom. Dwa lata upłynęły, zanim plan udało się zrealizować. Kiedy w 1920 roku, dzięki zaangażowaniu Maxa Reinhardta i skutecznie zarażonego tym pomysłem Hugona von Hofmannsthala po raz pierwszy odbyły się Salzburger Festspiele, nikt pewnie nie przypuszczał, że sto lat później ta cykliczna impreza stanie się festiwalem o światowej renomie, a zapoczątkowany jedną inscenizacją, wystawionym po raz pierwszy w 1920 roku przed katedrą salzburską *Jedermannem* Hofmannsthala w reżyserii Reinhardta, rozrośnie się do sześciotygodniowego święta muzyki i teatru.

Tym bardziej nikt nie mógł przewidzieć, że z tak wielką pompą przygotowywane obchody jubileuszu zostaną drastycznie okrojone, zarówno pod względem liczby imprez, jak i liczby widzów. To, że Salzburger Festspiele 2020 się w ogóle odbyły, zawdzięczamy nieustępliwej postawie dyrektorów, Helgi Rabl-Stadler i Markusa Hinterhäusera. Oboje walczyli jak lwy i wygrali. Festiwal się odbył ku wielkiej satysfakcji publiczności i artystów. Dzięki obostrzeniom organizacyjnym (i karności widzów) nie odnotowano ani jednego „koronnego" przypadku.

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolog, krytyk teatralny, tłumacz i menedżer kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/psychodrama-dla-trzech-kobiet*