didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jazgot-w-czysccu

/ OPERA

Jazgot w czyśćcu

Dorota Krzywicka-Kaindel

Bayerische Staatsoper w Monachium

György Ligeti

Le Grand Macabre

kierownictwo muzyczne: Kent Nagano, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, światło: Felice Ross, wideo: Kamil Polak, choreografia: Claude Bardouil, dramaturgia: Christian Longchamp, Olaf Roth

premiera: 28 czerwca 2024

Biały prostokątny ekran wzdłuż sceny powoli zapełnia się sylwetkami ludzi. Część z nich ma walizki: podróżni spieszący się na pociąg, przybysze zmierzający nie wiadomo skąd i dokąd, uchodźcy szukający miejsca do godnej egzystencji. Są nierzeczywiści, jakby zamazani, jakby z prześwietlonego zdjęcia, albo jak duchy. Wchodzą i wychodzą przez bramę z grubych, rzadko rozstawionych prętów. To wejście to brama do jakiejś instytucji. A może bramy raju?

Wzrok ogarnia stopniowo całą scenę, więc widzimy rzeczywiście wnętrze nieprzytulnej poczekalni, może dworca, może jakiegoś urzędu, który próbuje odpychającym wystrojem przepłoszyć petentów. Może to przytułek? Szpital? Zakład zamknięty? Więzienie? Obóz? Na pewno nie raj. Autorką tej wieloznacznej i wielofunkcyjnej scenografii jest Małgorzata Szczęśniak, która po raz kolejny zachwyca inwencją i mistrzostwem.

W głębi sceny zbierają się ludzie – podróżni, czy może petenci. Z lewej rząd krzeseł, na których też już siedzą przybysze. Czekają. Po prawej, przed komputerem urzędnik jak z Kafki. Na ścianie z prawej białe plastikowe litery: Justice, Love, Brotherhood.

Kraty. Wszędzie kraty. Najpierw te metalowe sztaby reprezentacyjnego wejścia do gmachu, a potem, na środku scenicznej przestrzeni – klatka z gęstej siatki falistej zwieńczona kołtunem kolczastych zwojów concertiny. Przywodzi na myśl doniesienia z naszej wschodniej granicy? Tak. A walizki, które później, dużo później, kiedy wszystko już się stało, zgromadzono na bezładnym stosie? Auschwitz? Pozostałości po zamordowanych w komorach gazowych? Tak. To już ponad osiemdziesiąt lat, a dzieci, nawet wnuki ofiar odeszły, robiąc miejsce kolejnym pokoleniom, które nadal mają takie skojarzenia. Zbiorowa, wielopokoleniowa trauma.

Niewątpliwie traumatyczną, bolesną zadrę nosił w sobie György Ligeti, który stracił przez Holokaust prawie wszystkich krewnych, w tym ojca (zginął w KZ Bergen-Belsen) i szesnastoletniego brata (zamordowany w KZ Mauthausen). Matce udało się przeżyć KZ Auschwitz-Birkenau, bo – z zawodu okulistka – była przydatna jako lekarka obozowa. On sam uratował się przed deportacją, uciekając z obozu pracy przymusowej i ukrywając się w lesie. Gdy skończyła się wojna, miał dwadzieścia dwa lata.

Dwadzieścia lat później Göran Gentele, przyjaciel i ówczesny szef opery sztokholmskiej, zachęcił kompozytora do skomponowania opery. Ligeti do tej pory pisał niemal wyłącznie muzykę instrumentalną i elektroniczną, fascynował się możliwościami muzyki spektralnej (polegającej, mówiąc w największym skrócie, na rozszczepianiu i penetrowaniu „plam" dźwiękowych), eksperymentował z modną w tamtym czasie muzyką konkretną (*Poème symphonique* na sto metronomów, 1962). Ale Gentelego najwyraźniej zaciekawił sposób, w jaki Ligeti wykorzystał głosy ludzkie w powstałych w latach 1962-1965 *Aventures et Nouvelles Aventures*, które wymagają od śpiewających umiejętności aktorskich, pantomimicznych – i poczucia humoru.

Ligeti dał się namówić. Początkowo chciał napisać operę, której niesprecyzowana zrazu akcja umieszczona byłaby w Kyrwilii, „wyimaginowanej krainie mojego dzieciństwa, miejscu marzeń, mojej «prywatnej mitologii»" (Ligeti, 1978). Ale *Kyrwilia* nie powstała. W 1969 roku kompozytor rozpoczął pracę nad librettem do opery *Oidipus*. Zamierzał napisać muzykę do historii, „którą każdy zna, tak, żeby nie trzeba było nic tłumaczyć, ale opowiedzianą absolutnie nie w greckim, antycznym kolorycie" (tamże). Stylistycznym wyznacznikiem scenograficznej oprawy miały być bowiem rysunki Saula Steinberga. Ale gdy w lipcu 1972 roku Gentele zginął w wypadku samochodowym, zszokowany Ligeti zarzucił komponowanie niemal gotowego *Oidipusa*. Nie zrezygnował jednak z pomysłu stworzenia „komiksowej opery", zaludnienia sceny groteskowymi, niebezpiecznymi, a zarazem dziwacznymi postaciami. Szukał tekstu, który byłby tragikomiczny, przerażający, który krążyłby wokół tematyki Sądu Ostatecznego, który by, podobnie jak w skomponowanym w 1964 roku *Requiem*, a konkretnie w części *Dies irae*, „eliminował lęki przez groteskowe wykrzywienie rzeczywistości" (tamże). Podczas roboczej rozmowy z reżyserem-lalkarzem

Michaelem Meschke i scenografką Aliutė Mečys, ta ostatnia zasugerowała wykorzystanie *La Balade du Grand Macabre* Michela de Ghelderode'a. Sztuka okazała się idealna do zamysłu kompozytora. Idealni okazali się też współrealizatorzy dzieła: Michael Meschke[1] współautor libretta i reżyser światowej prapremiery dzieła w Sztokholmie w 1978 roku i wymieniana jako autorka scenografii i kostiumów prapremierowej produkcji, prywatnie towarzyszka życia Ligetiego, urodzona w 1943 roku w Koblencji Litwinka Aliutė Mečys. Czytając, co mówiła o sobie, możemy założyć, że jej wkład w powstawanie *Le Grand Macabre* nie ograniczał się do projektów scenograficznych. Świadczy o tym jej styl i sposób percepcji (nie)rzeczywistości: „Nie należę ani do surrealistów, ani do hiperrealistów. Wymyśliłam słowo, które określa moją twórczość: to nierealizm. Czyli to, co nie istnieje w rzeczywistości, ale jest prawdziwe. Maluję realistycznie, ale zobaczenie tych rzeczy w prawdziwym świecie nie jest możliwe. Treść nie jest realna, a jednocześnie jest realna, ponieważ te stany, te procesy, te kierunki istnieją – znajduję je, kiedy maluję i myślę. Dlaczego bohaterowie moich obrazów są kalecy, ślepi, dekadenccy, złamani, starzy? Ponieważ na tej ziemi nie ma normalnego człowieka, a przynajmniej nigdy go nie spotkałam. Dlatego istnieje rzeczywistość, która jest nierzeczywistością" (Mečys, 1998). Jakże pasują te słowa do świata wykreowanego w wyobraźni Ligetiego! Swoją drogą osobliwy musiał być ten ponaddwudziestoletni związek ocaleńca z Holokaustu i córki oficera SS; ignorujący rodzinne obciążenia, najwyraźniej zbudowany na emocjonalnym porozumieniu artystycznych dusz. Kto wie, czy przeczekujący koniec świata w opuszczonym przez Nekrotzara grobie, spleceni w miłosnym uścisku Amando i Amanda nie są alternatywnym portretem tych dwojga?

Komiksowe podejście do fabuły (rysowane grubą, karykaturalną kreską postaci) i do języka (onomatopeje, kalambury itp.) znajdują też odbicie w

kształtowaniu materiału muzycznego, na przykład w ekstrawaganckim instrumentarium. Oto obok tradycyjnych instrumentów w obsadzie orkiestry znajdują się naczynia kuchenne, papier ścierny, dwanaście klaksonów samochodowych gwizdki ślizgowe i fleksatony, których charakterystyczny klekot i wizg znamy od dzieciństwa z filmów rysunkowych, gdzie służą do wzmocnienia efektu humorystycznego lub nie z tego świata. Materiał muzyczny zawiera cytaty z muzyki klasycznej – na przykład kankan z *Orfeusza w piekle* Offenbacha podczas sceny miłosnej Mescaliny i Astradamorsa lub motyw z czwartej części *Eroiki* Beethovena podczas apokaliptycznej procesji towarzyszącej Nekrotzarowi, przeglądające się jakby w krzywym zwierciadle atonalności i muzyki konkretnej. Monachijska orkiestra pod pełną elegancji i dystansu dyrekcją Kenta Nagano brzmi znakomicie.

Komiksowa stylistyka dzieła Ligetiego wymaga od zespołu wykonawczego nie tylko nienagannej precyzji i wybitnych umiejętności, ale także talentu aktorskiego i poczucia humoru, czyli tego, czego oczekiwał od śpiewaków „od zawsze", bo już komponując wspomniane *Aventures et Nouvelles Aventures*. Wysokie wymagania, jakie Ligeti postawił przed wykonawcami, zmusiły go zresztą do daleko idących zmian w libretcie i materiale muzycznym: „Śpiewacy operowi potrafią śpiewać i grać, ale nie zawsze odpowiednio mówić. […] W tradycyjnym gatunku operetki (i jej anglo-amerykańskiej odmianie, musicalu) zatrudnia się śpiewających aktorów, ale tam nie ma tak trudnych technicznie linii wokalnych, jakie przewidziałem i skomponowałem w *Macabre*. Tak więc mój brak doświadczenia nie był związany z operą i operetką jako takimi […], ale z zadaniem: śpiewający aktorzy nie mogą – z kilkoma wyjątkami – sprostać technicznym wymaganiom wokalnym *Macabre*" (Ligeti, 1999). Tak więc po dwudziestu latach kompozytor radykalnie poskracał lub „umuzycznił" niektóre,

pierwotnie mówione sceny (np. role obu Ministrów i dialog pijanych Pieta i Astradamorsa). W tym kontekście wypada zaznaczyć, że w monachijskiej inscenizacji wszyscy, dosłownie wszyscy są znakomici, wyposażając postaci we wspaniałe głosy, ale też tworząc stylistycznie świetne, jaskrawo przerysowane charaktery. Nie odmawiając im talentu i umiejętności: nie bez znaczenia jest tu sposób pracy Krzysztofa Warlikowskiego, dla którego zawsze najważniejsza jest opowiadana historia i jej przesłanie, a to zakłada wysoki poziom świadomości aktorskiej śpiewaków.

***

Kyrwilia przeistoczyła się zatem w Breughellandię. Tak bowiem nazywa się kraina, w której toczy się akcja groteski Ghelderode'a. Skojarzenie z flamandzkim malarzem jest oczywiste. Wyobraźnia podsuwa wprawdzie powiązanie „Breughelland – Schlaraffenland" i sylwetki rozpitych, flejtuchowatych, pogrążonych w leniwym otępieniu spaśnych żarłoków z malowidła Breughla portretującego Szlarafię, mityczną krainę szczęśliwości (gdzie „szczęście" oznacza pełny kałdun i poalkoholowy błogostan). Tymczasem powinniśmy raczej myśleć o jego innym obrazie, o ponurym *Tryumfie śmierci*: tu na płowym-jałowym, jakby wypalonym terenie leżą w bezwładnym bezładzie zmarli i konający, obdartus, rycerz, wieśniak czy szlachcic. Wszyscy oni wpadną w ręce armii kościotrupów, w które się zaraz sami przeistoczą, by ruszyć na śmiercionośny żer. Oto sceneria *Le Grand Macabre*, oto dystopiczna historia o końcu świata, opowiedziana na wpół żartem, jednak przygnębiająca i ponura.

Dies irae! – ogłasza Piet vom Fass (wybitny aktorsko i głosowo Benjamin Bruns), przemierzając wspomnianą na początku poczekalnię. Niechlujny, podpity obwieś z siatką, w której telepie się butelka wódki. Nikt nie bierze poważnie tego pijackiego bełkotu. Najmniej – Amanda i Amando, para

kochanków sklejonych pieszczotą tak mocno, że zdają się syjamskimi bliźniętami. W inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego ta parka to kobiety o zabandażowanych głowach. Ale to nie rany wynikłe z wojny czy z przemocy. Nie, to raczej opatrunki po operacji plastycznej. Kiedy już będzie po wszystkim, obie damy wychyną z grobu, śliczne jak spod igły, w identycznych sukienkach: zajęte sobą, robiące zdjęcia za pomocą selfie-sticka nawet nie zauważyły, że przegapiły koniec świata. Także i o tym jest opera Ligetiego: o ludzkim egoizmie i próżności.

Zimne światło z szeregu małych okrągłych lampek umocowanych wzdłuż ściany na wysokości kilku metrów. Na ziemi prostokątne materace sportowe. Po prawej pod ścianą koń gimnastyczny, który okaże się później jak znalazł dla apokaliptycznego jeźdźca. Bo to pełne krat pomieszczenie, które jest poczekalnią i więzieniem, pełni też funkcję obskurnej sali gimnastycznej… Fizycznie umęczone ciała. Niekoniecznie torturowane przez kata lub śmiertelne choroby jak na obrazach Breughla. Zmęczone ostrym seksem. Sportowym treningiem. Cielesność. Ta apokalipsa pozbawiona jest magii. W tym pokracznym świecie nie ma miejsca na duchowość, na metafizykę, nie ma miejsca na bogów. Bo to my wymyśliliśmy sobie bogów, żeby zrzucić na nich odpowiedzialność za nasze grzechy codzienne i te wielkie. Wojny, kaźnie, terror i intrygi polityczne, wreszcie cynizm i niefrasobliwość wobec klimatu odpłacającego się kataklizmami powodzi, ognia, zarazy i głodu.

Nikt nie przejmuje się pojawieniem Nekrotzara, który niczym zombie wyłania się z grobu (rewelacyjny Michael Nagy bezbłędnie balansujący między grozą i błazeństwem). Nikogo nie porusza jego zapowiedź nadchodzącego końca świata. Nawet gdy astronom Astradamors (niebojący się groteskowego przerysowania postaci, dysponujący efektownym głębokim basem Sam Carl) w przerwie między dwoma numerkami sado-maso z Mescaliną (świetna w tej

roli, drapieżna Lindsay Amann) na stosie gimnastycznych materaców, potwierdza, że w kierunku Ziemi zmierza kometa, nikt nie bierze tych słów na poważnie. Swoją drogą: czyż można się przejąć słowami wymoczka gnębionego przez przypominającą wrestlerkę sadystyczną dominę? Mescalinę zresztą absorbuje raczej poszukiwanie jurniejszego niż Astradamors kochanka, którego znajduje dzięki Wenus zjawiającej się w białej sukience uszytej jakby z pierzastego skrzydła łabędzia. Długa szyja i główka ptaka okala niczym szal jej dekolt. Nekrotzar sprawdza się jako nowy kochanek Mescaliny, niestety zagryza ją, raniąc śmiertelnie.

Rząd lampek na ścianie rzuca teraz ciepły, miodowy blask. W głębi sceny jarzy się ogromna złota kula o niejednolitej, połyskującej powierzchni jak mięsista klucha. Życiodajne, śmiercionośne słońce. Autorem wszystkich animacji jest Kamil Polak. Jego talent i wyobraźnia tworzą obrazy, które idealnie stymulują magię toku narracji, czasem stając się bezsłowną dygresją. Na przykład w scenie, gdy wraz z Astradamorsem patrzymy jak w hipnozie na granat nocnego nieba, w pierwszej chwili nie wiedząc, czy to wiecznotrwałe planety w niebieskich przestworzach, czy tylko śnieżne gwiazdki, które stopiwszy się, zgasną w mgnieniu oka.

Korowód karykaturalnych, krzykliwych postaci wzbogaca się o dwór zakochanego w sobie księcia Go-go (błyskotliwy aktorsko i głosowo kontratenor John Holiday), jego dwóch ministrów i całego tłumu dziennikarzy. Prym wiedzie jednak szefowa tajnej policji Gepopo, miotająca piekielne koloratury (nieprawdopodobny kunszt wokalny Sary Aristidou!), piękna i przerażająca zarazem najpierw w szafirowym mundurze, potem w masce włochatego pająka.

Rząd lampek rozpala się na czerwono. Tu aż gorąco od politycznych żądz. W pełnej krat przestrzeni przybywa jeszcze jeden element: to barierki broniące

dostępu do rządzących lub prominentów. W Polsce ustawione za rządów PiS wokół Sejmu doczekały się statusu symbolu aroganckiej niedostępności władzy, ale i poza naszym krajem ich obecność oznacza to samo. Do pałacu przybywa Nekrotzar (przez moment pomyślałam o ubiegłorocznej szarży Prigożyna na Kreml i o tym, co by było, gdyby nie poniechał swojego zamierzenia). Ale i tu jego apokaliptyczne zapowiedzi pozostają bez echa.

Co więcej: kometa zderzy się wprawdzie z Ziemią, ale nagi (w deformującym ciało *fat suit*) pijany w sztok mistrz ceremonii, książę ciemności Nekrotzar nie jest w stanie sfinalizować zagłady świata. Jest sukcesywnie upijany, dolewają mu z lewej i z prawej, dziesiąty i enty raz: wino to czy krew? Majestatyczne, piękne planety kontra szamocące się, brzydkie istoty.

Na ekranie film – samotny człowiek idzie przez pustynię. Ta pustynna przestrzeń, która jest przeciwieństwem klatek i krat, nie oznacza jednak wolności, lecz unicestwienie. Rozpoznajemy podobieństwo krajobrazu, po którym błąka się ocalony (wyimek z *Teorematu* Pasoliniego) do uschniętego, pożółkłego, spopielałego pejzażu pustynnego „Breughellandii". Potem następują krótkie migawki filmów, pędzące wartkim strumieniem świadomości, tak jakby umierająca planeta spoglądała przed śmiercią jeszcze raz na swoje kończące się właśnie istnienie. Z trwogą oglądamy katastroficzne obrazy z niemych filmów dokumentujące krwawe rzezie wojenne: nakręconą w czasie I wojny światowej *Nietolerancję* Davida W. Griffitha(1916)[2] i te późniejsze obrazy z okresu międzywojennego: *Sodomę i Gomorę* Michaela Curtiza (1922), *Pancernika Potiomkina* Eisensteina (1925), *Fausta* Murnaua (1926), *Napoleona* Gance'a (1927). Niszczenie świata w formule *fast forward*. Postacie na scenie są jak potomkowie morderców i ofiar, kontynuacją tego, co na filmowych migawkach.

Nekrotzar rozkazuje z kozła gimnastycznego – nędznej, bezgłowej karykatury

konia apokalipsy. Zapada nieprzyjemny półmrok, woda leje się ołowianymi strumieniami, które wbijają się w ziemię niczym ciężkie od jadu oszczepy. Eksplozja w zamierającym szeleście smyczków. Zagłada.

Ligeti napisał groteskę o końcu świata, który nie nadchodzi, bo spity do nieprzytomności Nekrotzar, czyli personifikacja śmierci, przegapia właściwy moment. Krzysztof Warlikowski bawi się tą surrealną konwencją. Wyostrza żart, nie boi się sprośności jak z obrazów Breughla. I kiedy jest najśmieszniej, kiedy rozbawieni śledzimy żałosne erotyczne wysiłki Astradamorsa, kiedy śmiejemy się z książęcych ministrów, kiedy zachwycamy zabawną, surrealnie przerysowaną sylwetką Gepopo i nagim *fat suit* Nekrotzara, a potem zmartwychwstałej, równie jak on szpetnej w karykaturalno-komiksowej nagości Mescaliny, gdy truchlejąc obserwujemy posępny pochód: dzieci i starców o facjatach małpiatek, owiec, myszy i innych kłapouchych mutantów, tłumimy świadomość strasznej prawdy, którą sugeruje reżyser: oszukujemy się sami, odczytując tę historię jako komedię, powtarzając frazę o końcu świata, którego nie było z powodu nieudolności antychrysta czy innej złej mocy. Bo apokalipsa już tu jest. Trwa. Codziennie po trochu ginie świat niszczony nonszalancko przez nas samych.

A że to się dokonało, dopowiada ostatnia, niema scena. Naraz w półmroku pojawiają się trzy postaci w srebrzystych ochronnych kombinezonach. Możliwe, że osłaniają się przed promieniowaniem (jeśli zginiemy od atomu), możliwe też, że to nurkowie (o ile unicestwi nas ostatecznie potop). Przybysze uzbrojeni w latarki przeglądają zawartość sterty walizek: to zdjęcia rodzinne. Amatorskie, czarno-białe okruchy naszej zbiorowej pamięci. Jedna z postaci świeci latarką na nas, na publiczność. I jeśli śmialiśmy się rozbawieni, oglądając pełną ironii historię, to najpóźniej teraz uśmiech zamiera. Ten snop światła jest jak przypomnienie Gogolowskiego pytania: „z

kogo się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie!”.

Wzór cytowania:

Krzywicka-Kaindel, Dorota, *Jazgot w czyśćcu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jazgot-w-czysccu.

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolożka, krytyczka teatralna, tłumaczka i menedżerka kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Przypisy

1. Urodzony w 1931 roku gdańszczanin żydowskiego pochodzenia, wyemigrował w 1939 roku wraz z rodzicami jako dziecko do Szwecji.
2. Gdy w USA odbywała się premiera *Nietolerancji*, w Europie targanej I wojną światową trwała od miesięcy bitwa nad Sommą, jedna z najkrwawszych w historii ludzkości, która pochłonęła prawie milion ofiar.

Bibliografia

Ligeti, György, wypowiedź z okazji prapremiery *Le Grand Macabre* w Sztokholmie, 12 kwietnia 1978; „Melos/NZ” 1978, nr 2, s. 91-93.

Ligeti, György, tekst wprowadzający z bookletu do edycji CD Sony Classical (György Ligeti Edition 8, „Opera – Le Grand Macabre” [1997 version], SK 62312), 1999.

Mečys, Aliutė, *Irealizmas ir fantazijų Lietuva*, „Kultūros barai” 1998, nr 11, s. 64; cyt za: Vita Gruodytė, *Le Grand Macabre at the Crossroads of two exiles*, https://vitagruodyte.wixsite.com/musicology/post/le-grand-macabre-at-the-crossroads-of-two-exiles [dostęp: 20.10.2024].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/jazgot-w-czysccu*