didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolczesny-rienzi-i-pokaz-wirtualnych-slajdow

/ ZAGRANICA

Współczesny „Rienzi” i pokaz wirtualnych slajdów

Jolanta Łada-Zielke

Bayreuther Festspiele

Richard Wagner

Rienzi, ostatni z trybunów

kierownictwo muzyczne: Nathalie Stutzmann, reżyseria, scenografia i kostiumy: Alexandra Szemerédy i Magdolna Parditka, dramaturgia: Markus Kiesel

premiera: 26 lipca 2026

Ring 10010110 – od mitu do kodu (jubileuszowa wersja *Pierścienia Nibelunga* Richarda Wagnera)

kierownictwo muzyczne: Christian Thielemann, kurator: Marcus Lobbes, koncepcja artystyczno-techniczna: Marcus Lobbes i Nils Corte, kostiumy: Pia Maria Mackert

premiera: 27, 28, 30 lipca i 1 sierpnia 2026

Obchody stupięćdziesięciolecia Festspielhaus w Bayreuth, przeznaczonego do wystawiania oper Richarda Wagnera, nawiązywały z jednej strony do

tradycji związanej z tą instytucją, a z drugiej wykraczały poza nią. Zgodne z tradycją było rozpoczęcie jubileuszowej edycji Bayreuther Festspiele wykonaniem IX Symfonii d-moll Ludwiga van Beethovena przez festiwalową orkiestrę, chór i solistów pod dyrekcją Christiana Thielemanna, oraz pokaz nowej wersji tetralogii *Pierścień Nibelunga*, której wystawieniem teatr rozpoczął działalność w 1876 roku. Innowacją było zaprezentowanie utworu spoza kanonu dzieł związanych z tą sceną: *Rienzi, ostatni z trybunów,* który jest trzecią z kolei operą Wagnera, po *Zakazie miłości* (1836) i *Wróżkach*, wystawionych po raz pierwszy dopiero w 1888 roku.

Tytułowy bohater to postać autentyczna – XIV-wieczny rzymski trybun ludowy. Edward Bulwer-Lytton uczynił go bohaterem trzytomowej powieści *Rienzi, or the Last of the Tribunes* (1835). Wagner, zainspirowany jej lekturą, już w 1837 roku sporządził prozatorski szkic libretta. Partyturę ukończył w Paryżu w 1840 roku, a jego kolega Giacomo Meyerbeer polecił ją intendentowi Królewskiego Teatru Dworskiego w Dreźnie. Dwa lata później doszło do wystawienia *Rienziego* w drezdeńskiej operze, pod dyrekcją Richarda Wagnera, który pracował tam jako kapelmistrz. Był to jego pierwszy znaczący sukces kompozytorski, choć właściwy rozwój jego twórczości zaczął się od *Holendra tułacza* (1843).

Cola di Rienzo, inaczej Rienzi, do dziś pozostaje postacią kontrowersyjną: jedni uważają go za renesansowego humanistę, inni za tyrana z manią wielkości. Wagner pokazuje jego stopniową przemianę z jednego w drugiego. Za czasów Rienziego w Rzymie walczą o wpływy dwa potężne rody Orsini i Colonna, które terroryzują miejscową ludność. Rienzi wbija się pomiędzy nich jak klin, obiecując rodakom sprawiedliwe rządy i przywrócenie Rzymowi dawnej wielkości. Siostra Rienziego, Irene, kocha Adriano, syna Stephana Colonny, który jest początkowo przyjacielem i zwolennikiem trybuna. Po

zwycięstwie Rienzi rozkazuje wygnać obu przeciwników z Rzymu, a kiedy ci próbują odzyskać władzę, skazuje ich na śmierć za zdradę. Ale jego rządy nie potwierdzają wcześniejszych deklaracji. Zamiast sprawiedliwości, w Rzymie panują terror i przemoc, zamiast równości kult jednostki, a w miejsce nadziei pojawia się nieufność. Wielkość Rzymu zostaje okupiona nieszczęściem obywateli. Adriano staje na czele spisku przeciw Rienziemu, ale próbuje ocalić ukochaną Irene. Ta jednak decyduje się pozostać przy bracie i ginie wraz z nim pod gruzami płonącego Kapitolu.

Tej „wielkiej opery tragicznej", jak głosi podtytuł, nie wystawiano do tej pory na Zielonym Wzgórzu, przede wszystkim dlatego, że zakazał tego sam kompozytor. Oryginalna partytura, którą Wagner podarował w 1868 roku królowi Ludwikowi II Bawarskiemu, zaginęła. Kiedy *Rienziego* pokazano w latach 1893-1895 w Karlsruhe, wdowa po kompozytorze, Cosima Wagner, opracowała ją na nowo. W Bayreuth zaprezentowano tę operę w 2013 roku, ale w plenerze, poza Festspielhaus. Reżyserki tegorocznej premiery, Alexandra Szemerédy i Magdolna Parditka, przygotowały również scenografię i kostiumy. Dramaturg Markus Kiesel przystosował pięciogodzinną operę do ram czasowych przyjętych w Bayreuth. Przedstawienie trwa łącznie sześć godzin z dwiema przerwami.

Opowiedziana w nim historia mogłaby wydarzyć się wszędzie. Na scenie rozgrywa się swego rodzaju reality show. Widzowie mają wgląd w codzienność obywateli Rzymu, którzy zamieszkują ponure osiedle z bloków o grubych, betonowych ścianach. Nie ma tam ani skrawka zieleni, jedynym elementem przyrody są gołębie na projekcji imitującej widok z okien. Za to w każdym mieszkaniu jest telewizor. Ludzie żyją w poczuciu zagrożenia. Mężczyźni w paramilitarnych strojach, wpatrzeni w ekrany smartfonów, odbierają wiadomości i rozkazy w języku angielskim, co jest kolejnym

przejawem globalizacji. Jeden z lokali zajmuje tytułowy bohater wraz z siostrą i śmiertelnie chorym młodszym bratem. Spędzając czas przy biurku na przygotowaniach do kampanii politycznej, przyszły trybun zdaje się nie dostrzegać cierpień chłopca. Kiedy ten umiera, Rienzi usiłuje zagłuszyć ból, angażując się w walkę o władzę.

Orsini i Colonna startują w wyborach, którym towarzyszą transparenty z hasłami, migawki z debat telewizyjnych oraz opadające i wznoszące się słupki w sondażach popularności. Posłanka pokoju (Victoria Randem) występuje tu jako dziennikarka telewizyjna, robiąca relacje na żywo z Kapitolu. Wyborcy witają Rienziego jak męża opatrznościowego. W momencie jego przystąpienia do kampanii na scenie robi się bardziej kolorowo, jakby pojawiła się nadzieja na przełom w szarej i monotonnej codzienności Rzymian. Rienzi i Irene świętują zwycięstwo w surowym wnętrzu Kapitolu, w którym rozścielony zostaje dla nich czerwony dywan.

Politykom ku przestrodze

Kiedy Rienzi i zgromadzony lud upajają się sukcesem, na ekranie w tle przesuwają się wersety z 24 rozdziału Ewangelii św. Mateusza – zapowiedź końca świata, którą Jezus objawia swoim uczniom. Są niczym złowieszczy napis na ścianie podczas biblijnej uczty Baltazara. Pierwszym zwiastunem nieszczęścia jest wiadomość o marszu na Rzym, zorganizowanym przez wypędzonych Orsiniego i Colonnę. Cała społeczność zostaje postawiona w stan gotowości pod hasłem „Fight for Rome”. Rienzi rozprawia się z przeciwnikami, osobiście wykonując ich egzekucję – strzela każdemu z osobna w skroń. Ale jego kolejne zwycięstwo jest pyrrusowe. Skrajnie wyczerpanych żołnierzy ogarnia przygnębienie, a Adriano rozpacza nad

trupem ojca.

Dyktator przegrywa przede wszystkim walkę, którą toczy sam ze sobą. Podczas zgromadzeń kroczy dumnie z uśmiechem przylepionym do ust, ale kiedy nikt nie widzi, topi smutki w alkoholu. Przedwcześnie zmarły brat objawia mu się w postaci chłopca z krwawymi plamami na dłoniach i koszuli, niczym wyrzut sumienia. Rienzi nie waha się bowiem posyłać nastolatków na wojnę. Po wygranej walce żołnierze wnoszą na scenę martwe ciało jednego z nich, na które rzuca się zrozpaczona matka. Kilka innych kobiet opłakuje poległych mężów. Na ekranie powiewa flaga z wizerunkiem trybuna, a w dole rozpościera się cmentarz wojskowy z mnóstwem nagrobków. Popularność Rienziego gwałtownie spada, słupki w sondażach są coraz niższe, a rozgoryczony lud zwraca się przeciwko niemu. Dyktatora nie stać na honorowe wyjście z tej sytuacji; nie ma odwagi popełnić samobójstwa; zamiast tego zmusza Irene, aby pchnęła go sztyletem.

W scenie finałowej Kapitol zapada się pod ziemię wraz z martwym trybunem i zebranym ludem, a na ekranie widać miasto wylatujące w powietrze. Projekcja pokazuje cień dyktatora, który podąża schodami w górę, w przyszłość, aby za jakiś czas odrodzić się w innym ciele. Tak zainscenizowana młodzieńcza opera Wagnera to nie sucha lekcja historii, lecz wciągający dramat polityczny o żądzy władzy, populizmie, oraz wzlocie i upadku człowieka, który zdradza własne ideały i ponosi klęskę. *Rienzi* była ulubioną operą Hitlera, który odczuwał duchowe pokrewieństwo z tytułowym bohaterem. Ale interpretacja Szemerédy i Parditki raczej by mu się nie spodobała, bo w tej wersji Rienzi okazuje się człowiekiem słabym i tchórzliwym.

Pod koniec drugiego aktu pojawia się humorystyczny przerywnik, będący

aluzją do jubileuszu Bayreuther Festspiele. Tam gdzie Wagner wyznaczył w libretcie miejsce dla „rzymskiej pantomimy”, na scenie pojawiają się bohaterowie jego późniejszych oper, w historycznych kostiumach i zabawnych konfiguracjach: Freja rozdaje bogom jabłka młodości, Wotan kładzie Brunhildę do snu, Elza baraszkuje z Lohengrinem pod kołdrą, Walter von Stolzing okłada pięściami Beckmessera, a Senta biega z ramą od obrazu, przymierzając ją do każdego z osobna. Na końcu pojawia się grupa głównych postaci z *Parsifala* ze Świętym Graalem; Kundry zagląda do wnętrza kielicha i pada zemdlona.

Wybór solistów okazał się trafny. Tenor Andeas Schager udźwignął potężną partię Rienziego, nie tracąc kondycji ani na jedną nutę. Nawet imitując pijacki bełkot, wypowiada wyraźnie każde słowo. W tych właśnie scenach jego bohater pokazuje się od ludzkiej strony, budząc współczucie. Jennifer Holloway doskonale oddaje wewnętrzne rozdarcie Adriana pomiędzy miłością do Irene a chęcią pomszczenia ojca. Ekspresyjnie prowadzi każdą muzyczną frazę, właściwe rozkładając akcenty. Irene, wykreowana przez szwajcarską sopranistkę Gabrielę Scherer, jest tu najmniej sympatyczną postacią. Traktuje Adriana jak psa – raz jest dla niego czuła, to znów odpychająca. Jedyną osobą, którą darzy bezkrytycznym, wręcz fanatycznym uwielbieniem, jest jej brat. Ich czułe gesty sugerują, że ta więź oscyluje na granicy kazirodztwa.

Na szczególne wyróżnienie zasługuje chór festiwalowy, przygotowany przez Thomasa Eitlera-de Linta. Śpiewacy i śpiewaczki tworzą jeden organizm, który z impetem wkracza w sceny zbiorowe, stosując rozmaite środki wyrazu, od zbiorowego, konspiracyjnego szeptu, poprzez wiwaty, aż do okrzyków rozpaczy. Najbardziej porywająco brzmią fragmenty wojskowe w wykonaniu chóru męskiego, zwłaszcza *Santo spirito cavaliere*.

Dyrygentka Nathalie Stutzmann trzyma Orkiestrę Festiwalową w ryzach, a jednocześnie pozwala muzyce rozbrzmiewać z pełną mocą. Orkiestra podąża za nią z werwą, ale i dbałością o doskonałe dopełnianie partii śpiewaków. W takim kształcie *Rienzi* jawi się nie jako wczesna próba niedoświadczonego twórcy, lecz wartościowe i wszechstronne dzieło muzyczne, którego przesłanie jest ciągle aktualne.

Mit trudny do rozkodowania

Sztuczna inteligencja to już żadna nowość na Zielonym Wzgórzu, bo po raz pierwszy zastosowano ją trzy lata temu w *Parsifalu*. Wirtualną część przedstawienia można było obejrzeć przez okulary AR, w które zaopatrzyła się część widzów. Pozostali woleli śledzić akcję na scenie, na której też działo się sporo. W tegorocznym *Pierścieniu Nibelunga* zastąpiono scenografię obrazami wygenerowanymi przez sztuczną inteligencję, które transmitowano na dwa przezroczyste ekrany: jeden zawieszony między sceną a orkiestronem, drugi z tyłu. Miała to być główna atrakcja tej inscenizacji. Już sam przerobiony tytuł tetralogii – *Ring 10010110 – od mitu do kodu* – podpowiadał, czego można się spodziewać.

Występujący na scenie soliści sterowali projekcją za pomocą sensorów umieszczonych na głowach i każdy ich ruch wywoływał inny obraz. Nawet makijaż, konkretnie warstwa srebra nałożona na czoła, wchodził w interakcję ze sztuczną inteligencją. Wszystkie kostiumy, sporządzone z szarych piór, wyglądały jednakowo, tylko Loge, jako boski posłaniec, miał doczepione skrzydła. Ta jednolita barwa umożliwiała przejmowanie kolorów z wirtualnego tła. Wotan i Brunhilda w scenie pożegnania zabarwili się cali na złoto, co wyglądało bardzo efektownie. Ale kiedy po zakończeniu spektakli

soliści wychodzili pojedynczo przed kurtynę, widzom siedzących w ostatnich rzędach trudno było ich rozróżnić.

Pomysł z zastosowaniem AI był o tyle ciekawy, że postanowiono w ten sposób przypomnieć dotychczasowe inscenizacje *Pierścienia…*, które obrosły mitem w ciągu stu pięćdziesięciu lat Bayreuther Festspiele. Kurator projektu Marcus Lobbes i jego zespół przez trzy i pół roku gromadzili archiwalne materiały i wgrywali je do systemu. W efekcie w *Złocie Renu* i *Zmierzchu bogów* pojawiały się obrazy z legendarnej inscenizacji Patrice Chéreau, zrealizowanej w stulecie Festiwalu (1976), oraz ze spektaklu Tankreda Dorsta z 2006 roku. Z tego ostatniego przywołana została między innymi scena zawarcia braterstwa krwi Zygfryda z Guntherem, których kreowali nieżyjący już Stephen Gould i Alexander Marco-Buhrmester.

Przy *Walkirii* rozpoznawalne były migawki z produkcji Jürgena Flimma (2000) i z koncertowego wystawienia tej opery podczas pandemii koronawirusa w 2021 roku, połączonego z akcją malarską austriackiego performera Hermanna Nitscha. Pozostałe elementy projekcji stanowiły komentarz do akcji scenicznej. Smok i ropucha, w które zmienia się karzeł Alberyk, ukazały się na ekranie jako monstrualnych rozmiarów potwory. Ale pojawiały się też dziwne twarze, których rysy rozmywały się, zanim widz zdążył im się przyjrzeć. Kilka obrazów odnosiło się do wydarzeń historycznych ubiegłego wieku: dwaj kosmonauci z Apollo 15 na Księżycu, John F. Kennedy i Jacqueline w samochodzie tuż przed zamachem, Hitler podczas wizyty w Bayreuth, Willy Brandt. W *Złocie Renu* wirtualne dekoracje zmieniały się szybko jak w kalejdoskopie, co było męczące dla oczu i publiczność nie mogła za nimi nadążyć. Wprawdzie od *Walkirii* realizatorzy zwolnili tempo, ale kiedy po ostatniej części tetralogii ekipa Lobbesa wyszła przed kurtynę, powitało ją niezadowolone buczenie, które zagłuszyło

nieliczne oklaski. Nawiązując do tytułu spektaklu, intencja związana z przypomnieniem „mitu” mogła zostać dobrze przyjęta, ale „kod”, jakim się przy tym posłużono, okazał się dla publiczności za trudny do złamania.

Nowa puenta do Castorfa

Wirtualna scenografia zawiera zdecydowanie najwięcej odniesień do spektaklu Franka Castorfa z 2013 roku, który wzbudził sporo kontrowersji, bo publiczność z krajów zachodnich nie zrozumiała większości aluzji do historii ZSRR i NRD. Reżyser przedstawił skarb Nibelungów jako gaz ziemny i ropę naftową, o które rywalizują światowe mocarstwa podczas zimnej wojny. Obecne konflikty zbrojne w Ukrainie i na Bliskim Wschodzie oraz ich wpływ na gospodarkę paliwową stały się powodem przypomnienia tej interpretacji.

W pierwszym akcie *Zygfryda* widać w tle przerobioną przez Castorfa Mount Rushmore, z wykutymi w niej twarzami Marksa, Lenina, Stalina i Mao, a w drugim – fragment Alexanderplatz w Berlinie. W *Zmierzchu bogów* stałym elementem wirtualnej dekoracji jest budka z kebabami Hagena. Realizatorzy jubileuszowej produkcji opatrzyli tę „powtórkę z Castorfa" aktualną puentą: po przebudzeniu Brunhildy pojawia się nad nią i Zygfrydem napis „No Gas Today”.

W *Złocie Renu* nie ma interakcji między postaciami; artyści wchodzą, śpiewają i wychodzą. Pod koniec trzeciego aktu *Walkirii*, w dramatycznym dialogu Wotana z Brunhildą, Michael Volle i Camilla Nylund przynajmniej obejmują się przy pożegnaniu. Podobnie kończy się scena przebudzenia Brunhildy przez Zygfryda, ale samo budzenie odbywa się bez jej udziału; Klaus Florian Vogt śpiewa sam na scenie, a jego partnerka pojawia się

dopiero przy pierwszych dźwiękach swojej arii *Heil dir, Sonne*.

Sceny zabójstw w trzech pierwszych częściach ograniczają się do symbolicznych gestów, które wyglądają groteskowo. Fafner robi zamach ramieniem w kierunku stojącego parę metrów dalej Fasolta, który potem oddala się dostojnym krokiem. Podobnie wygląda wydobycie miecza Nothung z pnia drzewa, pojedynek Hundinga z Zygmuntem w *Walkirii* i zabicie Fafnera w *Zygfrydzie*. Dopiero w *Zmierzchu bogów* Hagen rzeczywiście chwyta Zygfryda za gardło, po czym zadaje mu śmiertelny cios. Śpiewacy robią co mogą, aby przełamać monotonię. Czarne charaktery – Alberyk (Jochen Schmeckenbecher), Mime (Gerhard Siegel), Fafner (Peter Rose) i Hagen (Mika Kares) – celowo modulują głosy, skrzecząc i ozdabiając linie melodyczne złowieszczym chichotem.

Na pierwszy plan wysuwa się Michael Volle jako Wotan i jego szlachetny, majestatycznie głęboki baryton, wzbogacony o dramatyczne tony, zwłaszcza w scenach z Brunhildą. Camilla Nylund przekonująco pokazuje różne oblicza swojej bohaterki, która początkowo jest ulubienicą tatusia, potem wyrodną córką, w relacji z Zygfrydem szczęśliwą kochanką, a następnie zdradzoną i żądną zemsty Erynią. Po śmierci Zygfryda jawi się jako kobieta dojrzała, doświadczona przez życie.

Tenor Klaus Florian Vogt wystąpił w każdej części tetralogii, kolejno jako Loge, Zygmunt i Zygfryd. Każdego z nich przedstawia inaczej. Jako bóg ognia i posłaniec dystansuje się od walki o tytułowy pierścień, przeczuwając, że nie przyniesie nic dobrego. W *Walkirii* pokazuje słabość człowieka prześladowanego przez los, ale i stanowczość w podejmowaniu decyzji. Jego Zygmunt ginie w pojedynku z Hundingiem, aby ocalić ukochaną Zyglindę i ich nienarodzone dziecko. Jako Zygfryd, Vogt wzbogaca śpiew o swego rodzaju dzikość i nieokrzesanie, które charakteryzują jego bohatera,

zwłaszcza w trzeciej części tetralogii. Niektóre jego dźwięki brzmią chropawo i jest to celowy zabieg. Na początku kariery Vogt wykonywał głównie partie liryczne, więc niektórzy mieli wątpliwości, czy będzie pasować do roli Zygfryda. Ale artysta, który kreuje tę postać na różnych scenach od 2023 roku, jeszcze raz udowodnił swoją wszechstronność.

Z pań warto wyróżnić Christę Mayer, która w roli Erdy zachwyca spokojem, dostojeństwem, podkreślanym przez jej głęboki, ciemny alt. Najsłabiej w tej obsadzie wypadła południowoafrykańska sopranistka Elza van den Heever jako Zyglinda. Jej frazy były poprzerywane oddechami, miała trudności ze zmianą rejestrów, a jej dykcja pozostawiała wiele do życzenia.

Christian Thielemann wzbogacił tę inscenizację, stosując bardzo sugestywną dynamikę. Akord rozpoczynający *Złoto Renu* zabrzmiał pianissimo, jakby wyłaniając się z nicości, a następnie gra orkiestry oddała falowanie tytułowej rzeki. Podczas uwertury do *Walkirii* publiczność niemal dostawała zadyszki wraz z uciekającym przez las Zygmuntem, bo naprzemienne ściszanie i zgłaśnianie orkiestry przypominało rozpaczliwe łapanie oddechu.

Obie tegoroczne premiery – *Rienzi* i *Pierścień Nibelunga* – przewidziano wyłącznie na sezon jubileuszowy. Pierwsza z nich zachwyciła zarówno publiczność, jak i krytykę, warto więc sprzeciwić się woli kompozytora i zachować ją na dłużej w repertuarze Bayreuther Festspiele. Natomiast po obejrzeniu *Pierścienia* wielu osobom nasuwa się pytanie: czy stosowanie AI na scenie jest nieuniknione? Z jednej strony trzeba iść z duchem czasu i przyciągać coraz młodszą widownię, która oczekuje w teatrze i operze interesujących przeżyć. Z drugiej strony sztuczną inteligencję należy dawkować rozsądnie, tak aby nie zdominowała akcji scenicznej, lecz ją uzupełniała i wzmacniała. Tu było jej zdecydowanie za dużo. Jubileuszowy *Pierścień Nibelunga* był pokazem wirtualnych slajdów z towarzyszeniem

śpiewaków wykonujących muzykę Wagnera.

Wzór cytowania:

Łada-Zielke, Jolanta, *Współczesny „Rienzi" i pokaz wirtualnych slajdów*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195,
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolczesny-rienzi-i-pokaz-wirtualnych-slajdow.

Autor/ka

Jolanta Łada-Zielke

Jolanta Łada-Zielke – urodzona w Krakowie dziennikarka kulturalno-muzyczna, badaczka życia i twórczości Richarda Wagnera, autorka tekstów piosenek, wokalistka. Od 2009 roku mieszka w Niemczech, obecnie w Hamburgu. Publikuje w „Ruchu Muzycznym", dwumiesięczniku polonijnym „Moje Miasto", na portalu „Kurier Muzyczny" oraz niemieckojęzycznym blogu „Klassik Begeistert".

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wspolczesny-rienzi-i-pokaz-wirtualnych-slajdow*