didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/morze-milosci-nieskonczone

/ opera

Morze miłości nieskończone

Dorota Krzywicka-Kaindel

Bayerische Staatsoper w Monachium

Richard Wagner

Tristan i Izolda

kierownictwo muzyczne: Kirył Pietrienko, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, światło: Felice Ross, wideo: Kamil Polak, choreografia: Claude Bardouil, dramaturgia: Miron Hakenbeck i Lukas Leipfinger

premiera: 29 czerwca 2021

Nieskończoność

Obraz wyłania się z mroku powoli, tak jak powoli narasta i rozkwita muzyka. Orkiestra Bayerische Staatsoper pod mistrzowską ręką Kiryła Pietrienki gra z taką subtelnością, że początkowe pianissimo jest jak delikatne tchnienie, jak muśnięcie. Słynna fraza, znana nie tylko melomanom i nie tylko melomanów zachwycająca, nabrzmiewa dysonansami, które nie niosą zgrzytów, tylko dotkliwą słodycz. Tak boli miłość, zwłaszcza jeśli nie może

być spełniona. „Akord tristanowski” składa się z bolesnego westchnienia wiolonczeli i natychmiast po nim następującego, pełnego żalu, pnącego się po chromatycznych stopniach jęku oboju. Magiczny efekt „nieskończenia”, który niesie ze sobą ten krótki motyw, jest wynikiem użycia przez kompozytora skomplikowanego zabiegu, polegającego – mówiąc w skrócie – na alteracjach (chromatycznych przesunięciach dźwięków składowych akordu), a przez to przeistoczenia funkcji harmonicznej dominanty. Umożliwia to niekończącą się ewolucję i niemożność zamknięcia frazy akordem tonicznym, a tym samym rozładowania napięcia.

Światło stopniowo wydobywa kontury dwóch sylwetek. To trzymająca się za ręce para w silikonowych, obejmujących całą głowę maskach. Dżinsy, białe buty, połyskliwe gładkością jednobarwne bluzy: niebieska (on) i żółta (ona). Choć gdyby nie lekki zarys piersi, nie wiedzielibyśmy, że jedno z nich jest kobietą. Ale to tak naprawdę nieistotne. Te dwie sylwetki są jak szkic; maski zwalniają z uściśleń, nadają wyzwalającą anonimowość, uniwersalizują. To sygnał: każde z nas ma prawo odnaleźć się w tych postaciach, jak w symbolicznej łupinie. Para wymienia nieśmiałe pieszczoty, oboje przytulają się, aż wreszcie ona, trzymająca w dłoni czerwoną puszkę coca-coli (współczesnego napoju miłosnego – czy też trucizny) zamienia się w bezwładną kukiełkę, omdlewa, kto wie, może z rozkoszy? A może po prostu nie żyje.

Rozpoczyna się opowieść o miłości i śmierci. Pierwsza i druga dotyczy nas wszystkich. Ta pierwsza nas stwarza i kształtuje, druga – unicestwia. Pierwszej pragniemy, drugiej się lękamy. Ale czasem zdarza się odwrotnie: Lękamy się poddania miłości tak bardzo, że pragniemy umrzeć.

Geneza

Przyjęło się uważać, że *Tristan i Izolda* to hołd złożony przez Wagnera Mathilde Wesendonck, jego muzie i – podobno platonicznej jedynie – miłości. Opera powstawała w latach 1858-1859 i niewątpliwie impulsem do jej stworzenia było uczucie kompozytora do utalentowanej i pełnej wdzięku poetki. Wzajemna fascynacja nie miała szans na happy end. Oboje nie byli wolni: Mathilde, gdy się poznali z Richardem w 1852 roku, była niedawno poślubioną żoną Ottona Wesendoncka (z miłości do którego przybrała imię jego przedwcześnie zmarłej pierwszej żony!). Richard zaś wiódł od dwudziestu lat małżeński żywot, wstrząsany konfliktami uczuciowymi i finansowymi, z aktorką Minną Planer.

Bogaty kupiec i mecenas sztuki Otto von Wesendonck wspomagał Wagnerów finansowo już od 1853 roku, a cztery lata później udostępnił im dom na terenie własnej posiadłości w Zurychu. Mieszkanie w tak bliskim sąsiedztwie przyczyniło się do zacieśnienia więzów Mathilde i Richarda, bo umożliwiało codzienne (zapewne) spotkania i wymianę myśli, i zaowocowało wkrótce wspólnym dziełem: *Wesendonck-Lieder*, cyklem pięciu pieśni do wierszy Mathilde (z których przynajmniej dwie są – wedle informacji kompozytora – „studium do *Tristana i Izoldy*"). Temat miłości, której spełnienie zapewnić może tylko śmierć, pochłonął Wagnera. Utożsamiając siebie i Mathilde z bohaterami celtyckiej sagi, przerwał pracę nad komponowanym właśnie *Zygfrydem* i spisał historię nieszczęśliwych kochanków jako libretto do nowej opery. Ale związek pokrewnych dusz niedługo cieszył się przestrzenną bliskością: zazdrosna Minna odkryła miłosne listy i zaniosła je Ottonowi. Wagner musiał opuścić przytulną przystań w Zurychu. *Tristana i Izoldę* komponował w samotności w Wenecji. Zapewne przepełniony wspomnieniami i miłosną tęsknotą.

Wierność nie była mocną stroną kompozytora. Kiedy siedem lat później, w 1865 roku, doszło do prapremiery dzieła w Monachium (po nieudanych próbach wystawienia w Karlsruhe, Wiedniu, Dreźnie i Weimarze i dzięki hojności Ludwika II Bawarskiego), Richard Wagner był już związany z Cosimą, córką Liszta, żoną dyrygenta Hansa von Bülowa, prowadzącego prapremierowe przedstawienie *Tristana i Izoldy*. W dniu pierwszej próby orkiestrowej opery Cosima urodziła Wagnerowi córkę, której kompozytor nadał imię Isolde.

Rany i blizny

Opera jest ciągiem monologów i niespiesznych, wnikliwych rozmów, tak jakby bohaterowie chcieli sobie poukładać wszystko w głowach i w sercach. Uświadomić sobie, jaka była i jaka jest ich motywacja. Schemat opery, z grubsza rzecz biorąc, wygląda bowiem tak: pierwszy akt to rozbudowana rozmowa Izoldy z dwórką i powierniczką Brangeną, dzięki której dowiadujemy się o walecznej śmierci narzeczonego Izoldy Morolda z ręki Tristana, a także o tym, że Izolda, nieświadoma, z kim ma do czynienia, uratowała Tristanowi życie, lecząc rany zadane mu przez Morolda. Drugi akt to właściwie wieloogniwowy dialog kochanków. Trzeci akt wreszcie – symetrycznie do aktu pierwszego – zawiera rozmowę Tristana ze sługą i powiernikiem Gorwenalem, w której zwerbalizowane są przeszłość i pobudki działania rycerza. To wspominanie inicjuje jeden z najbardziej wzruszających momentów tej inscenizacji: Melodię pasterską (*Alte Hirtenweise*), czyli solo na rożku angielskim, które rozpoczyna trzeci akt, gra siedząca w głębi sceny kobieta (matka?). Jej jedynym słuchaczem jest naturalnej wielkości lalka chłopca (Tristan?), która stoi obok, przy drzwiach.

Kluczem do rozwikłania historii jest w inscenizacji Krzysztofa

Warlikowskiego trzeci akt właśnie. Jest on czymś w rodzaju seansu psychoanalitycznego. Śmiertelnie ranny Tristan w rozmowie z Gorwenalem wchodzi w swoją przeszłość, w swoje dzieciństwo, utratę obojga rodziców, niepewny czas wojny, rany duchowe i fizyczne, jakie zadano jemu i jego rodzinie. W monachijskiej inscenizacji oglądamy więc Tristana nie „wypoczywającego pod lipą", jak chcą didaskalia opery, lecz półleżącego na ustawionej w rogu proscenium kozetce[1], przy czym Tristanów jest w tej scenie dwóch: ten dorosły, „realny", i jego dziecięca lalka. Dalsza zawarta w libretcie informacja, że Gorwenal przywiódł umierającego przyjaciela do zamku Karnol w Bretanii, gdzie osierocony Tristan dorastał, staje się bowiem dla Warlikowskiego pretekstem do swoistego ustawienia rodzinnego: to powrót pamięcią do samotnego dzieciństwa wśród obcych. Centrum sceny zajmuje długi stół, przy którym siedzą identycznie ubrane w niebieskie połyskliwe bluzy dzieci – lalki o silikonowych głowach, takich samych jak głowy par z prologu opowieści. Dorosły Tristan dosiada się do nich, podczas gdy jego dziecięca lalka zajmuje miejsce na kozetce.

Postaci w maskach anonimizują i uniwersalizują psychoanalizę. Tu chodzi niekoniecznie o konflikt między Irlandią i Kornwalią, nie o jednostkowe sieroctwo Tristana, o nigdy niezabliźnione rany duchowe. Wojny dzieją się współcześnie (skoro inscenizacja zrealizowana została w Niemczech, trudno nie myśleć o tej sprzed kilkudziesięciu lat, do dziś aktywującej złe emocje, ból i żałobę), sieją nie tylko spustoszenie materialne, ale także to w ludzkiej psychice. Wśród nas żyją ludzie poranieni wewnętrznie, których dorosłe reakcje i decyzje mają korzenie w tragicznym dzieciństwie.

Głębia

Morze to jedno z miejsc akcji *Tristana i Izoldy*: wszak pierwszy akt rozgrywa

się na statku. Ale dla Krzysztofa Warlikowskiego morze jest obecne od początku do końca opowieści, jako wieloznaczny symbol bezbrzeżnej, niczym akord tristanowski nieskończonej miłości. Wzbierająca fala wzruszeń, zalewająca fala smutku, powracające fale wspomnień, głębia uczuć i głębia naszej psychiki: o sile podświadomego związku obrazu morza ze światem emocji świadczy język. Morze jest symbolem miłości i zmysłowości, wspominania i wieczności, tajemnicy i oczyszczenia, a wreszcie też samotności.

Tak więc pierwszy obraz – projekcja, która umiejscawia akcję – to obraz morza, nad którym krążą powoli dwie białe mewy. Morze jest bure, mętne, nieprzeniknione; przywołuje skojarzenie z sepiową fotografią. Ta i wszystkie kolejne projekcje są wizualizacją emocji i myśli, a przede wszystkim podróżą w głąb duszy obojga kochanków. Oko kamery rozpoczyna wędrówkę: analizę psyche Izoldy od korytarza i charakterystycznego okrągłego okienka – bulaja (jesteśmy wszak na statku). Treść i temperatura dialogu determinują tempo, z jakim kamera penetruje ten „korytarz świadomości". I tak na przykład najpierw powoli się oddala, ale gdy Brangena pyta, co Izolda skrywała tak długo w sercu, kamera gwałtownie się przybliża do okienka.

Działanie trucizny, którą zażywają zdeterminowani kochankowie, a która okazuje się napojem miłosnym, również oglądamy na projekcji: „sepiowy" motyw kwietny ze staromodnej tapety pokrywającej korytarze statku nabiera barw. Kwiaty z brunatnych stają się niebieskie, potem czerwone, ich krwista barwa staje się coraz intensywniejsza, w końcu kwiaty przeistaczają się w migotliwe iskry, w siatkę złocistego żaru.

Dystans

Drugi akt rozpoczyna zjawiskowo piękny, perfekcyjnie brzmiący kwartet waltornistów, który gra sygnał wyruszenia na polowanie. Muzycy stoją zrazu w głębi sceny, schodzą za kulisy i powtarzają zagraną dopiero melodię kilkakrotnie, najpierw za kulisami, potem w korytarzu. Kiedy Izolda pyta Brangenę: „słyszysz ich jeszcze?" – chce się po prostu upewnić, że król Marke oddalił się na tyle, że jej potajemne spotkanie z Tristanem odbędzie się bez ryzyka. Jednocześnie te niknące dźwięki, które błąkają się długą chwilę po kuluarach, są jak symbol kołaczących się myśli i wspomnień.

Wnętrze sceniczne, wysokie ściany pokryte boazerią, to w pierwszym akcie lobby statku, w drugim i trzecim pomieszczenia zamkowe w Kornwalii, a potem w Karnolu. Fakt, że akcja toczy się tym razem na lądzie, sugeruje nam kształt okna widocznego na projekcji. To już nie okrągły bulaj na statku, tylko kwadratowe okno hotelowego korytarza. Obraz projekcji jest znów czarno-biały (sepiowy), a stroje kochanków – współczesne. Izolda zmierza na spotkanie z Tristanem. Idzie po schodach, potem korytarzem, jakby błądząc po zakamarkach własnej jaźni. Scena, gdy siada na łóżku, zastanawia się, zdejmuje płaszcz, potem buty i kładzie się czekając na kochanka, powtarza się wielokrotnie. Wreszcie w drzwiach zjawia się Tristan. Podchodzi do łóżka, kładzie się obok. Oboje leżą niemal bez ruchu. Ich cielesne zbliżenie polega na dotknięciu rąk.

To tyle na projekcji, którą w fotelu na scenie ogląda czekający na Izoldę zapłakany Tristan. Realny obraz, czyli sytuacja sceniczna, cechuje się jeszcze większym dystansem. Cztery skórzane fotele zwrócone są oparciami do siebie i ustawione w sporej odległości, tak że osoby na nich siedzące nie mogą się dotknąć ani zobaczyć. Ów dystans kochankowie zachowują podczas

całej długiej sceny miłosnej (trwa trzy kwadranse!). Impulsywnie zbliżają się do siebie jakby przyciągani magnesem i zastygają w bezruchu. Gdy Tristan podchodzi do Izoldy, ta wręcz wzdryga się jak rażona prądem. Siedząc w fotelach, oboje wyciągają do siebie dłonie, choć wiedzą, że tak znaczna odległość wyklucza dotknięcie.

Tymczasem na projekcji spod łóżka, na którym leżą kochankowie, nagle zaczyna wypływać woda. Coraz jej więcej, podnosi się jej poziom, wreszcie zalewa wszystko. Jednocześnie na scenę, czyli w realnym obrazie, wchodzi Gorwenal i ostrzega, że rychło pojawi się z powrotem król Marke: „Ratuj się, Tristanie!”. Kochankowie budzą się, jakby od tego alarmującego okrzyku.

Czy projekcja jest retrospektywą? Antycypacją możliwych zdarzeń? Marzeniem? Jakie jest następstwo czasów? Rzeczywistość, dopowiada Krzysztof Warlikowski, istnieje jednocześnie w kilku planach i tak jak nasze myśli często przeskakują z wątku do wątku, tak dzięki sile wyobraźni, dzięki intensywności emocji i wspomnień, żyjemy w kilku rzeczywistościach jednocześnie. I nie tylko nie da się wymazać przeżyć i doświadczeń z przeszłości, ale jak się okazuje, nie można też uciec od przeznaczenia, od przeznaczonej nam miłości. Od przeznaczonej nam śmierci.

Synteza

Niesłychane piękno harmonii wagnerowskich lśni i oczarowuje od pierwszych taktów. Kirył Pietrienko posiadł dar tak plastycznego kreowania dźwięku, że orkiestra pod jego batutą otwiera – zabrzmi to patetycznie, ale tak po prostu jest – hipnotyczne światy, jakby się przemierzało galerię niezwykłych trójwymiarowych obrazów. Odczucie to potęguje zachowanie sceniczne śpiewaków. Zwłaszcza Izolda Anji Harteros sprawia wrażenie

nieobecnej duchem. Spowolnione są jej ruchy, minimalna gestykulacja, czasem tylko zdarza się jej gwałtowniejsze żachnięcie, jakby przeszył ją prąd, gdy chce uniknąć (nie poddać się pożądaniu) fizycznego kontaktu z Tristanem.

Całą energię, potężne emocje, które nią targają, bezmiar tęsknoty i pożądania, wewnętrzne rozdarcie, Anja Harteros wyraża głosem. Jej zjawiskowy sopran, mocny, ale zarazem pełen słodyczy, urzeka bogactwem niuansów i fascynuje. Również Tristan Jonasa Kaufmanna jest wyciszony, jakkolwiek daleko mu do duchowej nieobecności Izoldy, zwłaszcza do jej demonstracyjnego unikania dotyku. Głosowo rozkwita w trzecim akcie, w którym dominuje jako osobowość, znakomicie oddając duchowe pęknięcie bohatera. Kaufmann przyciąga uwagę skupieniem i oczarowuje żarliwością. Trzeba też dodać, że i Harteros, i Kaufmann mają znakomitych partnerów swoich scenicznych zwierzeń: zarówno Okka von der Damerau (Brangena) jak i Wolfgang Koch (Gorwenal) to silne osobowości. Oboje wybitni aktorsko i głosowo.

Olśniewająca strona muzyczna idzie w parze z pięknem scenografii i kostiumów Małgorzaty Szczęśniak. Istotnym elementem scenografii są cztery ciemne, skórzane fotele, które kilkakrotnie zmieniają ustawienie. Za każdym razem wyznaczają rogi czworokąta, ale ich wzajemna pozycja zmusza za każdym razem osoby na nim siedzące do innego spojrzenia. W pierwszym akcie stoją więc jak miejsca na widowni: osoby w drugim rzędzie patrzą na plecy tych przed nimi. To pozycja obserwacji z dystansu. W drugim wszystkie fotele odwrócone są jak w galerii, „twarzą do ściany”, tak że siedzący nie mogą się widzieć nawzajem (notabene w ten sposób my, publiczność, jesteśmy dla postaci ze sceny jednym z obrazów). To etap wyparcia uczucia, przeznaczenia. Ale pod koniec tego aktu pozycja fotelowych siedzisk obraca

się o sto osiemdziesiąt stopni, co umożliwia pełną konfrontację. I rzeczywiście: Kochankowie po raz pierwszy i jedyny dotykają się i całują. Król Marke dowiaduje się, że poślubiona mu Izolda kocha Tristana. Melot rani śmiertelnie Tristana… Fotele te więc to symboliczna rejestracja wzajemnych zależności bohaterów dramatu.

Dekoracje, ciężka, zdobiona żłobieniami boazeria i wspomniane fotele, sugerują stylistykę lat dwudziestych ubiegłego wieku[2]. Kostiumy są ponadczasowe, przy czym na przykład czarny królewski płaszcz Izoldy, bogato udekorowany złotym haftem, mógłby zdobić kobietę i przed stu z górą laty. Stroje Tristana i Izoldy, które widzimy na projekcji, są nowsze, przypominające lata sześćdziesiąte. Zaś dzieci (lalki) w retrospektywie ubrane są w dzisiejsze dżinsy i bluzy. Jest więc tak, jakby czas biegł odwrotnie: stroje najmłodszych postaci (w scenach dziejących się w odległej przeszłości) są najbardziej współczesne.

Znakomite projekcje Kamila Polaka nie tylko wzbogacają stronę wizualną, ale przyczyniają się do czytelności intencji reżysera.

Deziluzja

Najpiękniejszym, najbardziej przejmującym, przyprawiającym widza o gęsią skórkę efektem jest finał, w którym następuje „odczarowanie”, odarcie z iluzji. Łoże, na którym w drugim akcie projekcji widzieliśmy najpierw samą Izoldę, potem jej spotkanie i pełne rezerwy pieszczoty z Tristanem, sprowadzające się do trzymania za rękę, to łoże okazuje się podwodnym grobem obojga. Widzimy kontury ich sylwetek przysypane piaskiem, pod wodą i naraz rozumiemy, że silikonowe głowy lalek były też czymś w rodzaju takich mumii. Tych dwojga, właśnie zmarłych z miłości. Fala wody obmywa z

nich piasek, widać coraz wyraźniej ich twarze, ich ubranie, choć wszystko jest najpierw tonacji nie tyle biało-czarnej, ile biało-burej, w kolorze sepii jak stara fotografia. Jak morze na początku. Bure. Nie niebieskie. Nagle te burości ustępują miejsca kolorom i kochankowie ożywają. Budzą się do życia, ale nie jako postaci operowe, nie jako figury celtyckiego mitu, tylko jako dwoje śpiewaków w prywatnych ubraniach, Anja i Jonas. Patrzą na siebie, uśmiechają się i to jest jak najbardziej ich prywatny uśmiech, dwojga dobrze ze sobą współpracujących, lubiących się artystów. Patrzą na siebie, biorą się za ręce, patrzą w naszym kierunku, uśmiechają się też do nas. Czar pryska. Ale nie przynosi to rozczarowania, tylko uczucie ulgi i radości. Miłość zwyciężyła.

Potem wychodzą do ukłonów i kiedy Izolda, czyli Anja Harteros, wzbrania się podać rękę Tristanowi, to nie wiemy, czy jest to jej obawa przed covidem, czy ciągle jeszcze lęk Izoldy przed miłością do Tristana, przed spełnieniem tej miłości, która przecież jest nieuchronna.

Wzór cytowania:

Krzywicka-Kaindel, Dorota, *Morze miłości nieskończone*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/morze-milosci-nieskonczone.

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel

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

Przypisy

1. Wątpliwości, że chodzi o seans psychoanalityczny, rozwiewa kozetka, na której leży Tristan: i kozetka, i wzorzysta narzuta, którą jest przykryta, to kopia słynnego mebla z gabinetu Freuda.
2. To zresztą kopia wnętrza galerii przy 21 rue La Boétie w Paryżu, należącej do żydowskiego kolekcjonera Paula Rosenberga, który prezentował w galerii dzieła debiutujących artystów, m.in. Picassa (z którym się przyjaźnił), Matisse'a i Braque'a. W czasie drugiej wojny światowej galeria (ponad trzysta bezcennych obrazów impresjonistycznych i modernistycznych) została przejęta przez nazistów, zaś Rosenberg musiał szukać azylu w Nowym Jorku.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/morze-milosci-nieskonczone*