didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/etapy-dlugiej-podrozy

/ Opera

Etapy długiej podróży?

Od pierwszego zabójstwa po wojnę trojańską

Natalia Jakubowa

Opéra national de Paris

Hector Berlioz

Trojanie

libretto: Hector Berlioz

dyrygent: Philippe Jordan, reżyseria i scenografia: Dmitrij Czerniakow, kostiumy: Jelena Zajcewa, reżyseria światła: Gleb Filsztyński, wideo: Tieni Burkhalter, przygotowanie chóru: José Luis Basso, premiera: 25 stycznia 2019

Alessandro Scarlatti

Il primo omicidio

libretto: Pietro Ottoboni

dyrygent: René Jacobs, reżyseria, scenografia, kostiumy, reżyseria światła: Romeo Castellucci, współpraca: Silvia Costa, dramaturgia: Piersandra Di Matteo, Christian Longchamp, premiera: 24 stycznia 2019

Z okazji trzystupięćdziesięciolecia Opery Paryskiej do reżyserowania zaproszono Romea Castellucciego i Dmitrija Czerniakowa, wznowiono też *Rusałkę* Roberta Carsena. O ile umiejętności zaproszonych reżyserów (dyrygowali, odpowiednio: René Jacobs, Philip Jordan, Susanna Mälkki) zapewniały zarówno zainteresowanie, jak i sukces, o tyle jubileusz jako całość skłonił do zastanowienia się nad polityką repertuarową wielkich scen operowych.

Castellucci – *Il primo omicidio*

W programie towarzyszącym scenicznej realizacji tego muzycznego rarytasu podkreślono, że oratorium jako gatunek pojawiło się na fali kontrreformacji. Jednak, podczas gdy reformacja przyniosła przejmujące *Pasje* Bacha, Scarlatti skomponował dzieło, które jakby bało się nawiązać zbyt intymny kontakt z biblijną historią. Nosi ono tytuł *Pierwsze zabójstwo*, ale nie dochodzi w nim do wnikliwej analizy bezprecedensowej sytuacji. Bohaterowie – pierwsi ludzie – stale odwołują się do prawd oczywistych, co znajduje dobitny wyraz w scenie, w której Abel zapewnia Kaina, że nie ma silniejszej miłości niż braterska, co Kain przyjmuje, dodając w recytatywie „na stronie": „Wszyscy tak mówią, ale to nieprawda". Oczywiście, oratorium jest tylko dobitnym wyłożeniem doktryny – nie ma tu przekonujących scen dramatycznych, wszyscy bohaterowie zawsze wszystko o sobie wiedzą, przedstawiają się w opowieści o sobie, a nie w działaniu. Tak więc Adam opowiada szczegółowo, że zgrzeszył i żałuje, następnie Ewa robi to samo. Poza tym nie szuka się tu psychologicznych uzasadnień dla sceny morderstwa – na tle bukolicznej muzyki, która uśmierzyłaby każdą namiętność, Kain oświadcza, że po prostu wezbrał w nim gniew, i zabija Abla… Wszystko to mieści się świetnie w formie oratorium, w którym brak psychologii uzasadniony jest konwencją gatunku koncertowego i przemawia

do wyobraźni publiczności, a ściślej – wpasowuje się w strukturę rytualnego przypomnienia, które przecież nie może każdorazowo prowadzić do pełnego „doświadczania" sytuacji granicznej. Dzieło Scarlattiego pełni taką właśnie funkcję dydaktyczną: przypomina współczesnym o grzechu będącym efektem upadku praojca Adama, o spuściźnie Kaina, aby na koniec połączyć obraz Abla z obrazem Chrystusa.

Castellucci chętnie gra z ułomnościami – z punktu widzenia teatru – dzieł Scarlattiego. Jego bohaterowie już na początku jawią się jako ludzie boleśnie ograniczeni przez dogmaty, więc Castellucci ucieka się do tak pociągającej go ostatnio techniki „szkolnego" czy wręcz „pensjonarskiego" teatru, która tu odsłania swoje korzenie, wyrastające z głębokiego umiłowaniu baroku do inscenizacji tematów biblijnych. Reżyser rozgrywa również tę – tym razem dotyczącą treści – ułomność, którą zauważy w tym dziele każdy myślący krytycznie, nawet całkiem religijny człowiek. Wydaje się bowiem, że Bóg Scarlattiego wyraża przyzwolenie na pierwsze zabójstwo, by pokazać człowiekowi, do czego jest zdolny, i sprawić, by poczuł się jeszcze bardziej obciążony grzechem niż w przypadku grzechu pierworodnego. W tym miejscu u Castellucciego, inaczej niż u Scarlattiego, nie ma Głosu Boga: na scenę wchodzi dżentelmen w garniturze (Benno Schachtner), który swoją marynarkę zakłada na maszynę emitującą ofiarny dym (są dwie takie maszyny, identyczne, jedną z nich przyniósł Abel, drugą Kain; mężczyzna oczywiście położy marynarkę na tę drugą). Chociaż mimika śpiewaka, podobnie jak wszystkich postaci w pierwszej części, jest bardzo oszczędna, a przy tym śpiewa on, stojąc sztywno między dwiema wytwornicami dymu, można u niego zauważyć ślad samozadowolenia. Jego jedyny gest sprowadza się do „przełożenia" sobie do ust odrobiny dymu z Ablowej maszyny.

Castellucci na wszelkie sposoby stara się wzbudzić w nas poczucie, że w tej

znanej historii sprawy nie są wcale tak proste. Na przykład: to Abel (Olivia Vermeulen) pojawia się w pierwszej części z nożem. Przynosi na scenę duże futra polietylenowe – zgadujemy, że wypełnione krwią – które, ze słowami o poświęceniu najlepszego baranka ze swojego stada, przecina nożem, plamiąc przy tym także swoją koszulę. Ale w scenie z maszynami do dymu dżentelmen w marynarce pojawia się z opróżnionymi już futrami… Abel, widząc, że dym z jego ofiary unosi się właściwie, w ekstazie obwieszcza, że jest gotów zarżnąć całe swoje stado i demonstruje przy tym ten sam nóż. W drugiej części – która nie jest już rozgrywana w abstrakcyjnej, „mlecznej" przestrzeni metafizycznej, tak charakterystycznej dla Castellucciego-scenografa, ale na polu uprawianym przez Kaina – w scenie kuszenia Kaina (Kristina Hammarström) przez Lucyfera (Robert Gleadow) w głębi znów pojawia się mężczyzna w szarej marynarce. Nie ma w tej scenie partii śpiewanej, pojawia się tylko po to, by zagadkowo oddalić się w towarzystwie Lucyfera.

Dzieło Scarlattiego, które i tak trudno postrzegać inaczej niż jako osobliwość epoki kontrreformacji, pomimo wieloletnich wysiłków René Jacobsa, który dyrygował także w spektaklu Castellucciego, ujawnia całą swą bezbronność wobec dzisiejszego odbiorcy.

Bohaterowie *Pierwszego zabójstwa* przypominali mi bohaterów *Demokracji w Ameryce* – spektaklu Castellucciego sprzed dwóch lat. W tym przedstawieniu nie interesowała go amerykańska demokracja; skupił się na losach pierwszych osadników. Byli oni – jak wiadomo – w większości zwolennikami reformacji, ale Castellucci malował ich jako bardziej katolickich od papieża – co staje się zrozumiałe, jeśli się weźmie pod uwagę, że reformacja krytykowała przede wszystkim papieży i była znacznie bardziej od papieży surowa. Ci pierwsi osadnicy pracują na ziemi jak Kain, z roku na

rok nie zbierają plonów i nieustannie odczuwają swoją grzeszność. Chwyt, jaki zastosował tutaj Castellucci (wszystkie role były wykonywane przez kobiety), zmuszał do wybaczenia grzechu dydaktyzmu, tak jak byłby on wybaczony na występie na pensji dla panien. W *Pierwszym zabójstwie* Castellucci jeszcze mocniej nawiązuje do teatru dydaktycznego i bawi się jego formą. W momencie zabójstwa Abla do śpiewaków dołączają sobowtóry – dzieci, które nie tylko wykonują działania zawarte w fabule (na przykład: pierwszym sobowtórem jest Kain, który zaciekle bije dorosłego Abla, gdy ten upada na trawę), ale także z patetyczną mimiką otwierają usta przy ariach i recytatywach, wykonywanych przez śpiewaków, teraz odesłanych do kanału orkiestrowego. Ta mimika i unoszenie rąk doskonale rozwiązują problem z „niewyrażalnym" i „niewyobrażalnym" – odsyłają nas bezpośrednio do słodko-naiwnego teatru, dając jednocześnie młodym aktorom możliwość nagrania się do woli. W oddali pojawia się publiczność – współczesne dzieci, młodzież, ktoś z rowerem. Wydarzenia zyskują wymiar teatralności, jak przedstawienie amatorskie – a zarazem dowolności, która powinna chronić przed krytycyzmem.

Czerniakow – *Trojanie*

Pomysł powierzenia Czerniakowowi reżyserii *Trojan* na scenie Opery Paryskiej zrodził się dawno temu – należał do legendarnego dyrektora Gerarda Mortiera. Jednak przez lata, które upłynęły od tamtego czasu, wiele się wydarzyło. Świece i portrety, rozstawione na placu i przypominające tych, którzy właśnie tutaj padli ofiarą czyjejś nieprzejednanej wrogości, stały się stałym elementem miejskiego pejzażu. Przedstawienie rozpoczyna się w anonimowym betonowym mieście-monstrum, w którym stoją takie właśnie świece; szary tłum, który przez wiele lat żył w oblężonym mieście, świętuje

pierwszy dzień wolności kolorowymi balonikami i nieco mniej jaskrawymi chorągiewkami. A zaraz obok – centrum władzy: wyłożony kosztownym drewnem salon, w którym dojrzewa śmierć Troi – sarkastycznie zapowiada ją Kasandra (Stéphanie d'Oustrac), ale także ukryty opozycjonista (ujawniony dzięki napisom) Eneasz (Brandon Jovanovich). To prawdziwy koń trojański – innego nie będzie, ponieważ Czerniakow w żadnego konia trojańskiego nie wierzy. Wroga do Troi wpuści Eneasz – jest to wystarczające wyjaśnienie jego nieobecności podczas publicznego świętowania, namiętnego wystąpienia za wprowadzeniem konia do Troi, a co najważniejsze, jest to wyjaśnienie faktu, że dalsza akcja, czyli historia osiedlenia się Trojan na Półwyspie Apenińskim, jest również z nim związana.

Eneasz, oczywiście, widząc konsekwencje swojej zdrady: brutalne zabójstwa Priama i Hekuby, natychmiast żałuje. Ale najbardziej zdumiewająca rzecz dzieje się potem. Podobnie jak Berlioza, Czerniakowa w historii Trojan przede wszystkim interesują konsekwencje traumy wojennej. Tyle tylko, że reżyser nie chce ich postrzegać w heroicznej stylistyce. Główny bohater, Eneasz, nie jest herosem, choć wymyślił historyczną misję ocalenia resztek swego ludu. Wie, że jest zdrajcą. Wie, że nawet jeśli jego celem było zakończenie królowania głupiego Priama, to cena za jego realizację była niewybaczalnie wysoka. W spektaklu cena ta wyrażona została dobitnie przez postawę jego żony, która, dowiedziawszy się, co planuje Eneasz, popełnia samobójstwo. Eneasz wyjmuje jej bezwładne ciało z „drewnianego łona" salonu, bezradnie usuwa żółty kwiat, którym żona ozdobiła włosy na uroczystość.

Takim samym kwiatem naznaczona zostanie bohaterka drugiej części spektaklu – jedna z mieszkanek ośrodka rehabilitacji dla ofiar wojny, gdzie toczy się cała dalsza akcja. Pierwszy akt to prehistoria, traumatyczne

wydarzenie. Drugi akt zabiera nas do instytucji, w której z traumatycznymi doznaniami od lat walczą specjaliści, wykorzystując innowacyjne techniki terapeutyczne. Odbywa się to, na przykład, tak: mała sala relaksacyjna, jakie widuje się w sanatoriach; zbierają się wszyscy pacjenci i automatycznie formują krąg, robią rozgrzewkę, rozpoczynają pogodne pienia o rozkwicie „tyrskiego narodu"… Przewodnictwo spontanicznie zaproponowane zostaje kobiecie nie pierwszej już młodości (Ekaterina Semenchuk), z żółtym kwiatkiem we włosach. Kobieta początkowo odmawia, ale dla dobra ogółu przyjmuje rolę, z wdziękiem i entuzjazmem zakłada na głowę złotą tekturową koronę i mocuje na ramionach papierowy płaszcz. Po uroczystości jednak ponownie przyznaje się „siostrze" (tutaj chodzi o pielęgniarkę) do trawiącej ją tęsknoty. Widzimy taki sam zaimprowizowany ołtarzyk jak w pierwszym akcie, tyle że teraz tworzą go nie świece na placu, ale zdjęcia zabitych bliskich, wiszące na bocznej ścianie i stojące na znajdującym się w sali fortepianie. Jedno z nich bierze do ręki owa „Dydona", która po raz kolejny przysięga wierność zmarłemu małżonkowi.

Następnym krokiem terapeutów będzie poszukiwanie dla „Dydony" odpowiedniej pary – wśród żywych. Jednak tutaj terapeuci będą musieli popracować nad obojgiem. Dokładniej rzecz ujmując, oni sami chcą upiec dwie pieczenie na jednym ogniu. Nowo przybyłym uchodźcom szybko rozdane zostają kwestie „Trojan". Główną rolę w następnej psychodramie dostanie jednak ten spośród nich, który na nic nie zareagował i ulokował się na uboczu. To dla niego wymyślona zostanie historia z „okrutnym Jarbasem", który grozi atakiem na królestwo Dydony – konieczność obrony kobiety z żółtym kwiatem wytrąci Eneasza z letargu: zaatakuje on nagle pojawiającego się „Jarbasa", który, nieźle poturbowany przez Eneasza, zdejmie czarną maskę i okaże się, oczywiście, jednym z terapeutów. Wszyscy się śmieją. Ale dla Eneasza nie ma to już znaczenia. On już się obudził. Co nie znaczy, że

przeszłość go nie dręczy. Podobnie rzecz ma się z „Dydoną”.

Być może, zapraszając Czerniakowa do wystawienia jubileuszowych *Trojan*, Opera Paryska podpisała nieunikniony wyrok na niektóre aspekty tego dzieła, cieszącego się statusem skarbu narodowego. Być może w ogóle nie należy już go wystawiać. Jednakże czwarty akt (w spektaklu – druga połowa drugiego aktu) jest napisany jakby specjalnie dla tego reżysera.

Akt kończy się słynnym duetem *Nuit d'ivresse et d'extase infinie!* („O, nocy upojenia i ekstazy!”), w którym Dydona i Eneasz dochodzą do wyznania miłości poprzez serię porównań (z postaciami mitycznymi i heroicznymi), jakby nie zauważając, że niektóre z przywoływanych historii (na przykład historia Troilusa i Kresydy) naznaczone były tragicznym końcem. Interesujące, że w tej historii miłosnej oni (to znaczy bohaterowie określani jako „syn Wenus” i „królowa Dydona”) przemawiają w trzeciej osobie – początkowo wyrażając wątpliwości, czy będą w stanie kontynuować przedstawioną w łańcuchu porównań wspaniałą tradycję miłosną, a potem łącząc się w ekstazie. W ten sposób jawi się nam wyznanie miłosne, przeprowadzone przez zaprzeczenie samej możliwości takiego wyznania, czynione przez podstawione, jakby ujęte w cudzysłów postacie. *Nuit d'ivresse et d'extase infinie!* jest jednak jedną z najbardziej znanych muzycznych „ekstaz” i często wykonywana jest na koncertach.

Czerniakow rozpoczyna tę część spektaklu od pantomimicznej psychodramy – wszystko dzieje się w tym samym pokoju, napisy na kartonach odnoszą się do „polowania”, „groty”, „satyrów” i „sylwanów”, rola Dydony przypada kobiecie w żółci, którą już znamy, ale pojawia się nowa rola – jej zmarłego męża, Sycheusa, i do tej roli sama musi kogoś wyznaczyć. Wybiera Eneasza. Jednak akcja toczy się, jakby była żartem: Eneasz-Sycheus dostaje łuk, straszy pielęgniarkę, że zaraz ją zastrzeli, ta błaga – „proszę, nie”, w końcu

strzała nagle ląduje w jej brzuchu – dla wszystkich jest jasne, że jej cierpienie jest udawane – ale „Dydona" przeżywa szok, traci przytomność… Efekt gier, jakie organizują terapeuci, jest nieprzewidywalny nawet dla nich samych, wierzą jednak w siłę szoku. I rzeczywiście, oto dopiero co wygłupiający się Eneasz zupełnie serio rzuca się ku leżącej „Dydonie". Gra zadziałała – jakiś konglomerat obrazów z przeszłości ożywił i wyostrzył uczucia, co nie znaczy, że zostały one przezwyciężone. A z faktem, że Eneasz nagle zaczął zastępować Sycheusa, łączy się dla „Dydony" nie tyle radość, ile ból, przerażenie, poczucie niemożliwości powrotu.

Właśnie takim nastrojem przeniknięta jest słynna „noc upojenia". Bohaterowie siedzą na prostych, „szkolnych" krzesłach w skromnej *salle de reunion*, przechodzą od stołu do stołu. Każda runda porównań staje się rundą żałoby, gdy rozstają się z iluzją możliwości „powrotu", „odrodzenia". Możliwością „kontynuowania łańcucha" miłości. To nie jest ekstaza spełnionego pragnienia, to ewidentnie najgłębsze doświadczenie niemożności spełnienia, które wydawało się tak bliskie i tak pożądane.

Rozstrzygnięcie trzeciego aktu, ucieczka Eneasza, zostało już tutaj wyjaśnione. Eneasz jawi się jako osoba, która w kółko, nie widząc wyjścia z impasu swojego życia osobistego, popełnia zdrady w imię wydumanej „wyższej idei". Jego żona padła ofiarą tej strategii, a teraz, wpadając na pomysł zwany „Italia", zapomina on o ryzyku powtórzenia tego samego błędu. Oczywiście, koncepcja Czerniakowa pozostaje w jawnej sprzeczności z pierwotnym przesłaniem *Trojan*. Pod koniec opery historiozoficzne ambicje Berlioza szaleją; zaprasza on publiczność do sympatyzowania z Eneaszem, jak gdyby był jednym z bohaterów niezliczonych oper z cyklu „rinaldowskiego", którego w drodze do Ziemi Świętej („misja dziejowa") rozprasza czarownica zwodzicielka. Dydona Berlioza nieoczekiwanie

przyjmuje cechy tej ostatniej: w rozpaczy przeklina uciekającego Eneasza, trojański naród i wszystkich Włochów, którzy będą z niego pochodzić, wreszcie przeklina całą „misję dziejową” (co nie jest właściwe z punktu widzenia bohaterskiej opery narodowej). Wieszczy, że w Kartaginie znajdzie się taki przywódca (Hannibal), który ją pomści, ale w końcu w ekstatycznej wizji dowiaduje się, że historia jest nieubłagana – Kartagina ostatecznie upadnie, a italska nacja będzie nieśmiertelna. Z tym obrazem Dydona ginie w ogniu ofiarnym.

Samobójstwo bohaterki Czerniakowa dokonuje się za pomocą tabletek, w finale jednak to właśnie ona raz jeszcze urządza inscenizację. Rozdaje zebranym kartoniki, na których po kolei ostentacyjnie ujawniane będzie to samo hasło: „Kapłan Plutona”. Wreszcie wybiera spośród zebranych „Eneasza”, który musi zaraz „paść martwy”, oraz „Dydonę” , która z kolei ma go dźgać tekturowym mieczem. Rozumiemy, że ta inscenizacja powinna pomóc bohaterce wyzwolić się od fragmentu przeszłości i wszyscy gotowi są wziąć w niej aktywny udział. Nieproporcjonalna jest złość, jaką bohaterka przejawia w swoich przekleństwach, i jest to jasne również dla niej samej: to wszystko pozory, gra terapeutyczna, w której negatywne emocje muszą wybuchnąć z maksymalną siłą, aby można było się ich pozbyć. Jej „widzenie” zostaje również wyjaśnione: wszyscy przecież słyszeli o Hannibalu i upadku Kartaginy.

Historiozoficzny zapał bohaterki znajduje więcej niż aktywne wsparcie. Tak więc jej własne udręki – gdy w końcu uświadamia sobie, że nic, ale to nic nie pomaga – pozostają niezauważone. Na scenie szaleje fałszywa „Dydona”, podczas gdy kobieta z żółtym kwiatkiem staje się w tym momencie tą prawdziwą. Prawdziwą tragiczną bohaterką. A natchnienie ostatniego chóru „przepełnionego narodowym gniewem”, towarzyszącego jej śmierci (tak jest

u Berlioza!), jawi się jako okrutna kpina.

Przy oczywistej efektywności strategii obu reżyserów jubileuszowy program jako całość skłania do postawienia narzucającego się od dawna pytania: czy konieczne jest tworzenie nowych wartości poprzez negację starych, zwłaszcza tych, które już dziś są wątpliwe? Oba utwory wybrane na jubileusz przedstawiają się dość dziwacznie: *Pierwsze zabójstwo* Scarlattiego – z powodu zaangażowania w dogmat religijny, a *Trojanie* Berlioza – z powodu historiozoficznej idei romantycznego kompozytora. Jeśli szanująca się operowa scena nie zamierza przedstawić tych utworów inaczej, jak tylko w reżyserskiej oprawie *à rebours*, to dlaczego nie wybiera czegoś godniejszego na swój jubileusz? Dlaczego te monstra wciąż są wykonywane przez pierwszorzędne orkiestry i pierwszorzędnych śpiewaków? Nie da się przy tym ukryć, że dla niemałej części publiczności prawdziwą „wartość narodowej kultury" stanowią właśnie te rytualne powtórzenia, a nie wytrwałe próby reżyserów, by postawić ideologię tych utworów pod znakiem zapytania.

Tłumaczenie: Małgorzata Jabłońska

Autor/ka

Natalia Jakubowa

Natalia Jakubowa – pracownik naukowy Działu Sztuki Krajów Środkowoeuropejskich Instytutu Sztuki w Moskwie, obecnie Lise Meitner Fellow na Uniwersytecie Muzyki i Sztuk Performatywnych w Wiedniu. Opublikowała książki: *O Witkacym* (2010); *Teatr epochi pieriemien w Wiengrii, Polsze i Rossii* (2014).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/etapy-dlugiej-podrozy*