didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/klasyka-poza-stereotypami

/ festiwale

Klasyka poza stereotypami

Marcin Bogucki

Opera Rara, Kraków 12-28 lutego 2022

Świat muzyki poważnej przypomina warowną twierdzę – otaczają go solidne mury świątyń sztuki, których sforsowanie wymaga wiele wysiłku, jej przeznaczeniem wydaje się zaś obrona starego świata i dawnych zasad. Ten konserwatywny rys jest szczególnie widoczny w Polsce, gdzie klasyka traktowana jest z nabożną czcią. Festiwal Opera Rara organizowany przez Capellę Cracoviensis prowadzoną przez Jana Tomasza Adamusa jest na tym tle inicjatywą wyjątkową, która walczy ze stereotypami muzyki poważnej: prezentuje utwory spoza kanonu, gra z przyzwyczajeniami odbiorczymi widowni oraz eksperymentuje z nowymi formami teatralnymi.

W jednym ze swoich esejów Jean Starobinski porównał zawód artysty do akrobaty balansującego na linie (1976). Trudno o lepszy symbol, gdy pomyślimy o odbiorze opery. Popisom wokalnym towarzyszy tu niezdrowe podniecenie, perfekcja wykonania jest bezwzględnie wymagana, gdyż każde

potknięcie grozi dotkliwym upadkiem. Przeciwieństwem tej napiętej atmosfery był recital Anne Sofie von Otter – szwedzkiej mezzosopranistki, gwiazdy scen operowych, odżegnującej się jednak od figury diwy. Nieczęsto słyszy się w operze starsze głosy, niewiele jest ról dla kobiet w wieku von Otter (urodzonej w 1955 roku): Hrabina z *Damy pikowej* Czajkowskiego, Stara dama z *Kandyda* Bernsteina to partie, które wykonywała na scenie w ostatnim czasie. Rzeczywiście, głos śpiewaczki można uznać za zmęczony, niezbyt mięsisty, o ograniczonej skali, szczególnie w wyższym rejestrze (do głowy przychodzi więcej sportowych określeń). Jednocześnie jednak słychać w nim technikę – oddechową, frazowania, będącą echem szczytowej formy. Nie to jest jednak najważniejsze w recitalu pieśni – liczy się w nim przede wszystkim podanie tekstu i stworzenie warunków do intymnego spotkania.

Von Otter wybrała repertuar francuski inspirowany poezją Charles'a Baudelaire'a. Program przygotowany był na 2021 rok, dwusetną rocznicę urodzin poety, lecz ze względów pandemicznych został zaprezentowany z opóźnieniem. Znalazły się w nim wiersze z *Kwiatów zła* w opracowaniu francuskich kompozytorów: Claude'a Debussy'ego i Gabriela Faurégo, z dodanymi pojedynczymi utworami Emmanuela Chabriera oraz najmniej znanego z tego zestawu Charlesa Martina Loefflera – Amerykanina niemieckiego pochodzenia kształcącego się we Francji. Pieśni przeplatane były z rzadka utworami instrumentalnymi (Bengt Forsberg – fortepian, Vicki Powell – altówka). Twórczość Baudelaire'a, niegdyś szokująca, obecnie należy do kanonu. Można podziwiać jej kunszt, sensualność i melancholijność, choć jednocześnie da się odczuć, że pochodzi ona ze świata już minionego (szczególnie że dostępna jest w przekładach młodopolskich). Wyraźny był podział stylistyczny pieśni: z jednej strony Debussy – jeszcze nie ten znany z ażurowych struktur, lecz inspirujący się Wagnerem, gęsty fakturalnie i chromatycznie, z drugiej strony Fauré – mistrz prostoty

melodycznej i wyrafinowania harmonicznego.

Druga część koncertu wypełniona była w większości piosenkami Léo Ferrégo. Do zespołu dołączył Fabian Fredriksson na gitarze elektrycznej, von Otter śpiewała z mikrofonem, rezygnując z techniki operowej. Ta część, nawiązująca do tradycji piosenki poetyckiej, wydała mi się dużo swobodniejsza i bliższa współczesnej wrażliwości, choć niezbyt pasowała do wnętrza filharmonii. Szkoda, że nie zdecydowano się na bardziej kameralną salę; może to marzenie ściętej głowy, ale widziałbym ten występ jako recital kawiarniany.

Von Otter znana jest z nieoczywistych zestawień: z równą swobodą wykonywała partie w operach barokowych, jak i w XIX-wiecznych operetkach. Ostatnio zaś specjalizuje się w recitalach pieśni, do których sama starannie układa program, łącząc repertuar klasyczny i popularny. I wykonuje go z powodzeniem, niemniej trzeba dodać, że jest to sytuacja wyjątkowa, dostępna jedynie dla najbardziej rozpoznawalnych śpiewaczek. Dla większości kobiet w dojrzałym wieku miejsca na estradach nie ma.

Na przeciwległym biegunie sytuowała się inna propozycja festiwalowa – koncertowe wykonanie operowego pasticcia. *Siface* to dzieło skompilowane w 1734 roku przez włoskiego kompozytora Giuseppe Sellitta, zapomnianego przedstawiciela szkoły neapolitańskiej. Tu liczyło się dobrze znane prężenie wokalnych muskułów, występ był jednak wyzwaniem rzuconym praktyce repertuarowej i odbiorczej. Pasticcio jest efemeryczną formą – operą złożoną z istniejącej muzyki i uzupełnioną przez kompilatora. Był to gatunek niezwykle popularny w XVIII wieku, pokazujący, kto tak naprawdę liczył się w ówczesnej operze: na pierwszym miejscu byli to śpiewacy (kastraci) i śpiewaczki, na drugim – publiczność, dopiero na szarym końcu zaś kompozytor. Wykonania oper barokowych przypominają też, jak wyglądał

kiedyś odbiór opery – daleki od nabożnego skupienia, które odziedziczyliśmy po XIX wieku. Dzięki dramaturgii następujących po sobie arii jest tu okazja do burzenia czwartej ściany i wyrażania zadowolenia za pomocą oklasków.

Fajerwerków wokalnych w *Siface* nie brakuje. Sellitto zebrał arie najbardziej uznanych twórców swojego czasu: Pergolesiego, Porpory, Giacomellego i Hassego, dodał do nich własne i połączył wszystko recytatywami. Opera powstała na podstawie libretta Metastasia, który inspirował się historią antyczną. Na głównego bohatera wybrał Syfaksa, króla Numidii, choć – jak to zwykle w operze seria – nie chodzi o historyczny konkret, lecz wariacje na znany temat: wyboru między osobistymi pragnieniami a powinnością władcy. Siface przyrzekł rękę księżniczce Viriate, w międzyczasie zakochał się w Ismene. To niejedyna komplikacja – generał Erminio także darzy uczuciem Ismene i musi wybierać między wiernością królowi a miłością. Gdyby tego było mało, za niehonorowe uważa zachowanie Ismene jej ojciec Orcano, czyniąc wyrzuty, a nawet próbując pozbawić ją życia. Niebagatelną rolę w intrydze ma także powiernik króla Libanio, którego zadaniem jest skompromitowanie Viriate i pozbawienie Siface kłopotu. Mamy więc do czynienia ze znaną z XVIII-wiecznych librett gmatwaniną polityczno-miłosną, nie to jest jednak *clou* opery. Najważniejszy jest popis wokalny.

Na scenie Teatru im. Słowackiego mieliśmy do czynienia z pojedynkiem dwóch kontratenorów i dwóch sopranistów. Opera barokowa znana jest z gender bendingu, który trzeba przełożyć na współczesne warunki. Pasticcio Sellitta zostało skompilowane dla Caffarellego – jednego z najsłynniejszych kastratów epoki. W Krakowie w roli Siface wystąpił kontratenor Kangmin Justin Kim. Mężczyźni – kontratenor Jake Arditti i sopranista Maayan Licht – przejęli także role męskie przeznaczone dla kobiet: Erminia i Libania. Inny sopranista, Bruno de Sá, wcielił się w Ismene. Partię Viriate wykonała

mezzosopranistka Marcjanna Myrlak, Orcana zaś tenor Krystian Krzeszowiak. Współczesna sytuacja koncertowa dała asumpt do ponownego przyjrzenia się kwestiom obsadowym, szczególnie rolom przeznaczonym dla kastratów – lepiej, by wykonywali je mężczyźni czy kobiety? Jak wygląda technika wysokich głosów męskich? Czym różni się sopran męski od kontratenora i jaki udział ma falset w kształtowaniu barwy?

Największe wrażenie robili sopraniści – de Sá i Licht. Głosy obu są cieniutkie jak szpilka, o dziewczęcej barwie, może nie najbardziej nośne, czasem niestabilne intonacyjnie, ale niezwykle elastyczne – specjalnością de Sá są wysokie dźwięki, Lichta zaś tryle, królestwem obu jest zaś koloratura, której w partyturze pod dostatkiem. Kim stał się swego czasu fenomenem internetu – jego filmik, w którym parodiuje Cecilię Bartoli, stał się viralem. Nie jest on jednak kopią śpiewaczki – jego głos ma ciemniejszą, bardziej nasyconą barwę, choć można znaleźć także podobieństwa między nimi: oboje lubują się w kampowym przegięciu, ozdobnikach i grze skrajnymi rejestrami. Lżejszy, też nieco mniej nośny, był głos Ardittiego, niemniej jednak pasował on do roli wycofanego Erminia. Za pomyłkę uważam obsadzenie Myrlak w roli Viriate – jej śpiew był bezbarwny, ledwo przebijający się przez orkiestrę, koloratury zaś nikłe. Nie stanowiła ona konkurencji dla swojej rywalki, zaburzając przy tym dramaturgię opery. Dobrze w roli Orcana wypadł Krzeszowiak – śpiewał emocjonalnie, nawet czasem nadekspresyjnie, ale dostosowując się do ogólnego diapazonu.

Pasticcio Sellitta jest typową operą seria z ciągiem arii, czasem z koncertującymi instrumentami, z rzadka pojawiają się w niej recytatywy akompaniowane. Wykonanie trwało prawie cztery godziny i z powodzeniem można by je skrócić, tnąc recytatywy. Objętość materiału sprawiła, że całość nie została do końca dopracowania – pojawiały się niewielkie kiksy, czuło się

niepewność gry Capelli Cracoviensis pod dyrekcją Adamusa. Pomijając te niedoskonałości, trzeba podkreślić, że *Siface* było interesującym przykładem łączenia nauki z praktyką muzyczną. Partyturę na potrzeby wykonania w Teatrze im. Słowackiego przygotowała z pomocą Tomasza Fatalskiego Aneta Markuszewska specjalizująca się w tematyce kompilowanych oper. Dzięki temu do życia koncertowego przywrócono pasticcio, które wyszło nie spod ręki znanego kompozytora, Vivaldiego czy Händla, lecz twórcy zapomnianego, choć cieszącego się u współczesnych renomą.

Stałym gościem festiwalu jest Cezary Tomaszewski. Nową produkcją teatralną tegorocznej edycji była *Podróż zimowa* Schuberta w jego reżyserii. Przyznam, że każde wykonanie *Winterreise* na żywo wywołuje u mnie wzruszenie, tym razem jednak odebrałem je chłodno. Jednym z powodów mógł być kontekst premiery – 24 lutego wybuchła wojna w Ukrainie i trudno było zaprzątać sobie głowę innymi tematami. Nie znaczy to, że spektakl Tomaszewskiego nie był ciekawą próbą zmierzenia się z dziełem, które weszło do kanonu koncertowego, w drugiej połowie XX wieku zaś stało się inspiracją dla twórców teatralnych (zob. Binder, 2021; Tunbridge, 2021). Powodem powodzenia cyklu pieśni Schuberta do słów Wilhelma Müllera jest przejmująca, otwarta na interpretacje historia wędrowca przemierzającego zimowy krajobraz.

Tomaszewski tworzy teatr z ducha Marthalerowski – wyrastający z muzyki, lecz raczej komplikujący znaczenia niż wyjaśniający jej sens. Niewielka sala teatralna Cricoteki zasypana została śniegiem. Brodzimy w sztucznych, a nie prawdziwych zaspach – nie chodzi więc o tautologię, lecz *high camp*. Pianista Mateusz Zubik odkopuje nuty spod zwałów puchu i zamaszystym gestem odśnieża fortepian. Początkowo głos leci z taśmy i urywa się kilkukrotnie. Dopiero później wkraczają na scenę postacie – chochoły czy kukierzy,

bułgarscy karnawałowi przebierańcy, w strojach zaprojektowanych przez Marka Adamskiego. Tomaszewski rezygnuje z autorytatywnego głosu znanego z recitalu pieśni, narracja rozdzielona jest na kilka osób z ukrytymi twarzami: czasem śpiewających solo, czasem w chórze (Antonina Ruda, Michalina Bienkiewicz, Katarzyna Brajner, Magdalena Łukawska, Sebastian Szumski, Piotr Szewczyk, Przemysław Józef Bałka z Capelli Cracoviensis i aktorka Małgorzata Biela). Kolejność pieśni zostaje zmieniona – twórcy postępują swobodnie z oryginałem Schuberta, podobnie jak sam kompozytor majstrował przy zbiorze Müllera. Podstawą spektaklu są poszukiwania wokalne – w jaki sposób można dostać się do XIX-wiecznego świata melancholii: wykonanie jest niekiedy bardziej operowe, innym razem na granicy szlochu przechodzącego w krzyk, czasem tłem dla śpiewu są oddechy chóru. Co jakiś czas powraca *Lipa* uwodząca słodkimi harmoniami, ale ogrywana po brechtowsku: wykonywana z ironią, jękiem albo manierą Edyty Górniak. *Złudzenie* wykonuje tercet chochołów-rewelersów, podczas *Drogowskazu* chór rozjeżdża się w dysonujący klaster. Przed *Lirnikiem*, ostatnią pieśnią, pianista zapala papierosa, spektakl kończy się nieprzyjemnym metalicznym dźwiękiem. Nieortodoksyjne jest także podejście pianisty. Przykładowo, gdy mowa jest o zamarzających łzach, milknie również fortepian. Zubik nie boi się silnych kontrastów: ostrej dynamiki, zwolnień rytmicznych, mocnego staccata, nagłych pauz. Podobna zasada rządzi wizualnością spektaklu, szczególnie światłem Jędrzeja Jęcikowskiego: czerń fortepianu odcina się od bieli śniegu, zimna poświata pod koniec zamienia się w ciepłą, w międzyczasie neutralne światło zostaje zabarwione czerwienią i fioletem.

Winterreise obrosło legendą. Tomaszewski próbuje pomieścić w spektaklu całą tradycję wykonawczą obejmującą nagrania zarówno kobiet, jak i mężczyzn, głosów niskich i wysokich. Choć samo podejście do Schuberta jest

bardzo osobiste, reżyser nie opowiada o wymiarze jednostkowym jego cyklu, lecz melancholii jako takiej, choć można interpretować *Podróż zimową* jako introspekcję pianisty – jedynej na scenie osoby z odkrytą twarzą.

Tomaszewski wybrał do śpiewania tłumaczenie Jacka Dehnela zamieszczone w wydanej przez PWM książce Iana Bostridge'a *„Podróż zimowa" Schuberta. Anatomia obsesji* (2021) – śpiewaka (obecnego na festiwalu z wykonaniem *Winterreise*), a przy tym historyka z doktoratem. O kłopotach z przekładem Dehnela pisała Dorota Kozińska, tłumacząc filologiczne podejście Bostridge'a oraz kontrowersyjne wybory polskiego poety. Według Kozińskiej przekład Dehnela nadaje się do śpiewania, gdyż zachowane zostały liczby sylab w wersach, jednocześnie jednak zaciemnia sens oryginału. Jak wylicza autorka: *gefror'ne Tränen* to nie zamarzające, lecz zamarznięte łzy, *Erstarrung* zostaje zamienione z odrętwienia na drętwotę, *auf dem Flusse* znaczy na rzece, nie przy rzece, jak tłumaczy Dehnel. Przykładów braku pokory jest więcej (2020)[1].

Nie to było jednak największym problemem, który miałem ze spektaklem Tomaszewskiego. *Winterreise* można odczytywać na dwóch poziomach: osobistym i politycznym. Pisze o tym Bostridge, przykładając do cyklu soczewkę biograficzną – przywołuje wizję kompozytora świadomego swojej śmiertelnej choroby – oraz społeczną, twórcy przeciwstawiającego się biedermeierowskim ideałom i represyjnej polityce ery Metternicha: „Jednym z trwałych uroków *Winterreise*, a zarazem jednym z kluczy do jej głębi, jest zdolność tego cyklu do łagodzenia lęku egzystencjalnego – poczucia absurdalności życia jak u Becketta – zaangażowaniem politycznym lub społecznym" (Bostridge, 2021, s. 388). Czuję, że nie do końca udało się przekuć u Tomaszewskiego prywatnego w polityczne. Nieco inaczej o polityczności Schuberta pisała Elfriede Jelinek, która podkreślała jego

niebezpieczny nihilizm: „Słuchacz zostaje niejako wchłonięty przez Schubertowską próżnię, która jednak – nie znam żadnej innej muzyki równie pewnej nicości – zawsze go potem oddaje (przecież tak dzielnie wszystkiego wysłuchał i dalej jest sobie samemu posłuszny, mocno się trzymał, a może nawet zapiął pasy), rozbitego jednak wcześniej przez ułamki sekund, gdy czas biegł wstecz, jego dźwiękowym pejczem i na zawsze wyobcowanego, choć on sam wcale tego nie zauważył" (2012, s. 178-179). Tomaszewski postawił na kamp, więc ten komponent muzyki Schuberta w spektaklu gdzieś umknął.

To tylko niektóre z pozycji festiwalowych pokazujące, jak fascynująca może być przygoda z muzyką poważną. Opera Rara otwiera głowy i zmusza do refleksji na praktykami wykonawczymi i przyzwyczajeniami odbiorczymi publiczności: dając przestrzeń do wybrzmienia głosu niedostatecznie reprezentowanego, przywracając życiu koncertowemu zapomniane dzieła i rozpisując cykl pieśni na wielogłosowy performans.

Wzór cytowania:

Bogucki, Marcin, *Klasyka poza stereotypami*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/klasyka-poza-stereotypami.

Autor/ka

Marcin Bogucki

Marcin Bogucki – absolwent kulturoznawstwa, historii sztuki i muzykologii. Pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW. Autor książki *Teatr operowy Petera Sellarsa* (2012).

Przypisy

1. Dostępny jest konkurencyjny przekład zdatny do śpiewania: Franz Schubert, *„Piękna młynarka”*, *„Podróż zimowa”*, *„Łabędzi śpiew”*, przeł. A. Lam, Warszawa 2019.

Bibliografia

Binder, Benjamin, *Performance and Reception*; [w:] *The Cambridge Companion to Schubert’s „Winterreise”*, red. M.W. Hirsch, L. Feurzeig, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2021.

Bostridge, Ian, *„Podróż zimowa” Schuberta. Anatomia obsesji*, przeł. S. Żuchowski, przekład cyklu wierszy Wilhelma Müllera J. Dehnel, PWM, Kraków 2019.

Jelinek, Elfriede, *O Franciszku Schubercie*, przeł. T. Ososiński, [w:] taż, *Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia*, tłum. K. Bikont i in., red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, W.A.B., Warszawa 2012, s. 178-179.

Kozińska, Dorota, *Narcyz na śniegu*, „Ruch Muzyczny” 2 II 2020, https://ruchmuzyczny.pl/article/206 [dostęp: 31 III 2022].

Starobinski, Jean, *Portret artysty jako linoskoczka*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976 nr 9, s. 308-323.

Tunbridge, Laura, *Canonicity and Influence*, [w:] *The Cambridge Companion to Schubert’s „Winterreise”*, red. M.W. Hirsch, L. Feurzeig, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2021.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/klasyka-poza-stereotypami*