didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 174**
Data wydania: kwiecień 2023
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/druga-smierc-opery-w-teatrze-jerzego-grzegorzewskiego

/ GRZEGORZEWSKI

Druga śmierć opery w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego

Anna R. Burzyńska

O teatrze Jerzego Grzegorzewskiego pisze się jako o tym, który jest wprawdzie dramatyczny, ale zarazem tej dramatyczności jest w nim mało; nad tekstem (tradycyjnie będącym najważniejszym elementem i gwarantem spójności spektaklu) zdają się górować środki plastyczne i – co szczególnie istotne – muzyczne i dźwiękowe. Przestrzeń rozumiana dosłownie (wizualna i audialna) oraz przestrzeń wyobrażeniowa wielu jego inscenizacji przenika się z przestrzenią opery, operetki, wodewilu; to nie tylko kwestia oprawy muzycznej, ukształtowania scenografii, kostiumów i charakteryzacji, ale też myślenia o wyrazistym kształcie i rytmie przedstawień (sam artysta deklarował: „chciałbym, aby miały precyzję, jaką odnajdujemy w muzyce, żeby każdy element budował formę” – Burzyński, 1979, s. 50) oraz rysunku postaci i aktorstwie.

Ten szczególny rodzaj dehierarchizacji środków scenicznych i odejścia od powiązanej związkami przyczynowo-skutkowymi dramatycznej opowieści

sprawia, że teatr Grzegorzewskiego wpisuje się w większość podpunktów definicji teatru postdramatycznego w ujęciu Hansa-Thiesa Lehmanna (zob. 2004), co wynika z tego, że zarówno styl polskiego reżysera, jak i estetyka analizowanych przez Lehmanna twórców kształtowały się jako swego rodzaju rozwinięcie idei awangardowych i neoawangardowych („ojcami chrzestnymi" teatru postdramatycznego są między innymi Stanisław Ignacy Witkiewicz i Tadeusz Kantor). Strategia czytania teatru Grzegorzewskiego jako postdramatycznego nie wydaje się więc szczególnie produktywna, gdyż o jego awangardowych korzeniach już sporo napisano i powiedziano (por. np. Sugiera, 1993).

Ciekawsze może okazać się wykonanie eksperymentu myślowego polegającego na odwróceniu perspektywy, z jakiej patrzy się na dorobek artysty. Postawienie hipotezy, że spektakle Grzegorzewskiego to nie teatr postdramatyczny, w którym utracone zostało zaufanie do słowa, ale teatr postoperowy, w którym daleko idącej dekonstrukcji uległy muzyka i śpiew, którego twórca odżegnywał się od ironii i parodii, za to przyznawał do patosu („Nie ma wielkiego teatru bez patosu, ponieważ jest potrzeba głębokiego wzruszenia. Szukam patosu u innych i próbuję go odnaleźć w sobie" – Zielińska, 2000, s. 10). Swego rodzaju opera po własnej śmierci jako gatunku, kiedy tego typu dzieł nie da się już tworzyć i wykonywać w pełni serio. Argumentów na potwierdzenie tej hipotezy szukać można przede wszystkim u Slavoja Žižka i Mladena Dolara, autorów książki *Druga śmierć opery*, w swoich inspirowanych psychoanalizą rozważaniach udowadniających, że pragnienie śmierci i miłość do opery to tak naprawdę dwie strony tego samego medalu.

Osobliwa czasowość

Zastanawiając się nad fenomenem „osobliwej czasowości" opery, Slavoj Žižek i Mladen Dolar zauważają: „Opera nigdy nie stała w zgodzie ze swym czasem, od początku postrzegano ją jako formę przestarzałą, zapatrzoną w przeszłość […]. Opera była anachroniczna już w samym swym pojęciu" i pytają retorycznie „Jakże zatem nie obdarzyć jej miłością?" (2008, s. 7). Argumentują, że w świecie muzykologów i kulturoznawców panuje pełna zgoda co do faktu śmierci tego gatunku, kontrowersje budzi jedynie konkretna data: jedni uważają, że to 26 kwietnia 1926 roku, kiedy Arturo Toscanini dyrygował prawykonaniem *Turandot*, ostatniej opery Giacoma Pucciniego; inni podają 2 czerwca 1937 roku, moment prapremiery *Lulu* Albana Berga, będącej transferem klasycznej operowej formy w atonalny świat dźwięków. Skądinąd obie opery pozostały niedokończone, domknięcie ich uniemożliwiła śmierć kompozytorów – co w kontekście rozważań Žižka i Dolara nie pozostaje bez znaczenia.

Od tego czasu – jak sugerują słoweńscy filozofowie – historia opery składa się z ciągłych powtórzeń. Po pierwsze dlatego, że gros repertuaru wciąż stanowią dawne (głównie XIX-wieczne) kompozycje; nowe często wystawiane są tylko raz i już nigdy więcej nie wracają na sceny. Po drugie, współczesna opera często nosi znamiona pastiszu opery dawnej, w najlepszym wypadku ujmującego jej estetykę i formalne rozwiązania w swego rodzaju cudzysłów.

W spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego *Halka Spinoza albo Opera utracona albo Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem* tytułowa utrata opery bez wątpienia jest powiązana z bieżącym kontekstem (odłączenia Opery Narodowej od Teatru Narodowego), ale też dotyczy jej statusu wśród innych sztuk. W scenariuszu, którego akcja dzieje się w latach dwudziestych XX

wieku (a więc w czasie, na który śmierć opery się datuje), Asystent głosi „Znam wszystkie możliwe opery klasy pierwszej i całą prawie poezję świata. Wszystko to razem nudzi mnie już zawczasu" (Grzegorzewski, 2014, s. 57); w podobny sposób wypowiadają się Dyrektor Opery i towarzyszący mu artyści, poruszający się w kręgu operowych skojarzeń i wyobrażeń wyznaczonym przez maski, trupy i tajemnicze eunuchy z Gibraltaru.

Elegijne poczucie, że wszystko już było, przenika zarówno świat opery, jak i twórczość Jerzego Grzegorzewskiego. Stawiający śmierć w punkcie otwarcia wielu swoich spektakli reżyser świadomie godził się na to, że jego teatr jest anachroniczny (czy może lepiej: immanentnie, prowokująco niewspółczesny), a zarazem hiperteatralny: z perukami i strojnymi kostiumami, grającymi na żywo muzykami, kurtyną i budką suflera. Jednak to właśnie pozorni konserwatyści bywają największymi rewolucjonistami. Paradoks ten trafnie uchwycił Karol Marks, opisując estetykę rewolucji francuskiej: „Tradycja wszystkich zmarłych pokoleń ciąży jak zmora na umysłach żyjących. I właśnie wówczas, gdy wydają się być zajęci tym, by dokonać przewrotu w sobie samych i w tym, co ich otacza, by stworzyć coś, czego nigdy jeszcze nie było, w takich właśnie epokach kryzysu rewolucyjnego przywołują oni trwożliwie na pomoc duchy przeszłości, zapożyczają od nich imiona, hasła bojowe i szaty, ażeby w tym uświęconym przez wieki przebraniu i w tym zapożyczonym języku odegrać nowy akt historii świata" (1949, s. 229). Odtwarzający domniemany ideał należący do przeszłości – ideał teatru antycznego – kompozytorzy przełomu XVI i XVII wieku niejako przypadkiem powołali do istnienia zupełnie nowy rodzaj sztuki, jakim okazała się opera.

Na podobnej zasadzie rewolucjonistą mimo woli stał się konserwatysta Richard Wagner, sięgający po germańskie mity i ukazujący je w nowej formie. Do jego twórczości niewątpliwie dają się odnieść słowa Mladena

Dolara, zdaniem którego paradoksalny i dialektyczny charakter opery polega na tym, że „z jednej strony ukazuje pokonującą czas baśniową przeszłość, leżącą poza czasem, przeszłość, która rządzi się regułami czasowości typowymi dla fantazji, z drugiej natomiast wynajduje nowe formy, z pomocą których mit zyskuje dramatyczne urzeczywistnienie i nową funkcję społeczną, a tym samym, mocą swojej ponadczasowej natury, wprowadza nową czasowość" (2008, s. 17). Podobnie rewolucyjny efekt osiągnęli „wskrzeszający" średniowiecze i barok romantycy, zafascynowany antykiem i twórczością wieszczów Stanisław Wyspiański, Tadeusz Kantor inspirujący się Mickiewiczem, Wyspiańskim, Jackiem Malczewskim i Witoldem Wojtkiewiczem pospołu z awangardą lat międzywojennych, i wreszcie Jerzy Grzegorzewski, czerpiący po trochu z niemal wszystkich wymienionych powyżej.

Nowy podmiot

Sam fakt istnienia opery dobitnie uświadamia, że nowoczesność konstytuuje się tak samo wbrew mitowi, jak poprzez niego. Nie może być przypadkiem, że najwcześniejsze zachowane *dramma per musica* (*Eurydyka* Jacopa Periego i Giulia Cacciniego z 1600 roku, *Orfeusz* Claudia Monteverdiego z 1607 roku) mają libretta krążące wokół postaci trackiego śpiewaka i poety. Zajęcie się historią mitycznego kompozytora sprawia, że opera już w momencie swoich narodzin jest autorefleksyjna i autoteliczna. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego również stawia w centrum figurę artysty (w którym nierzadko przegląda się sam reżyser). Określony inicjałem R. bohater *Duszyczki* to w gruncie rzeczy kolejna emanacja mitu orfickiego; autorefleksyjnymi postaciami twórców zanurzonych w wędrówce po świecie własnej sztuki (często niepokojąco bliskim zaświatom) będą też Mickiewicz, Wyspiański, Witkacy, Joyce, Kafka, Artaud i tytułowy bohater spektaklu *On.*

Drugi Powrót Odysa.

Zapytany o pracę nad *Nie-Boską komedią*, Grzegorzewski podkreślił metateatralność swojej perspektywy interpretacyjnej: „na katastrofę zagrażającą światu Henryka patrzymy jak na operę, przecież to Henryk właśnie zgodnie z optyką opery «dramat układa»" (Morawiec, 1979, s. 56); zdaniem reżysera, główny bohater sztuki Zygmunta Krasińskiego na wezwanie fatum i zetknięcie z prawdziwą tragedią Orcia „potrafił odpowiedzieć tylko martwą formą swojej sztuki, językiem operowej konwencji" (tamże, s. 57). Myślenie Grzegorzewskiego zbiega się więc z tym, co Mladen Dolar pisze o muzyce operowej, podkreślając jej samozwrotny charakter: „wykonuje własne wykonanie, inscenizuje własną władzę wraz ze skutkami jej działania […]. Nadaje zatem strukturę temu, co struktury pozbawione, i przedstawia to, co nieprzedstawialne (co stanowi kantowską definicję wzniosłości)" (2008, s. 22-23).

Podmiot teatru Grzegorzewskiego bywa często równocześnie słaby (wobec historii, swojego ciała, przemijania) i wszechmocny (w świecie swojej sztuki). Jak hrabia Henryk, jak Wyspiański w *Hamlecie Stanisława Wyspiańskiego* i Witkacy w *Halce Spinozie*, jak Prospero w *Morzu i zwierciadle* – bohaterowie, których status zapowiada już dylematy i aporie nowoczesności. W swojej poświęconej socjologii muzyki książce Theodor W. Adorno, zastanawiając się nad tym, dlaczego kompozytorzy awangardowi trzymają się z dala od opery, uznał, że wstydzą się patosu dostojnej podmiotowości, nieprzystawalnej do realnej sytuacji: subiektywnej niemocy jednostki w świecie. Adorno nazywa tę cechę opery „antagonizmem między odczarowanym światem a formą, która jest iluzjonistyczna w swej istocie i pozostaje nią nawet tam, gdzie zapożycza z tak zwanych tendencji realistycznych" (1977, s. 77).

Slavoj Žižek i Mladen Dolar uważają operę za model, który idealnie nadaje się do tego, by na nim studiować kwestie podmiotowości i historyczności; właśnie jej uderzający anachronizm umożliwia przyjrzenie się psychologicznym i politycznym impasom oraz potencjalnościom teraźniejszości. Opera może służyć jako rodzaj poligonu doświadczalnego dla psychoanalitycznej teorii podmiotu, a zwłaszcza kwestii wpływu szeroko rozumianych ideologii na rodzenie się i umieranie fantazji jednostki. Słoweńscy badacze eksplorują związek między psychoanalityczną teorią podmiotu a materialistyczną filozofią historii; napięcie, które rodzi się między tymi dwoma biegunami myślowymi, jest też w dużej mierze konstytutywne dla teatru Jerzego Grzegorzewskiego.

W lustrach

Książka Slavoja Žižka i Mladena Dolara analizuje fenomen dwóch kompozytorów, których twórczość jest uznawana za przełomową w dziejach opery: Mozarta i Wagnera. Ich dorobek symbolizuje dwa fundamentalne pęknięcia, dwie kluczowe rysy, ambiwalencje.

Mladen Dolar bada pęknięcie wewnątrz historii na przykładzie tego, w jaki sposób opery Mozarta odsłaniają antynomie oświeceniowej podmiotowości. Podczas rewolucyjnego przejścia między epokami ujawniają się ambiwalencje seksualne i polityczne. W teatrze Jerzego Grzegorzewskiego temat rewolucji również nieuchronnie pociąga za sobą wystąpienie takich ambiwalencji.

Jedną z najważniejszych figur w teatrze Grzegorzewskiego jest Don Juan, tytułowy bohater aż trzech inscenizacji: telewizyjnego spektaklu *Don Juan, czyli Miłość do geometrii* Maxa Frischa (1971) oraz dwóch wystawień

dramatu Moliera (paryskiego z 1995 roku i warszawskiego z 1996 roku). Søren Kierkegaard, pisząc o słynnym uwodzicielu, podkreśla, że wciela on nie tyle niewierność, ile nietożsamość, a raczej tożsamość polegającą na wiecznej przemianie. Opera Mozarta wzmacnia te cechy Molierowskiego bohatera: „Nie słyszy się tu Don Juana jako pojedynczego indywiduum, nie słyszy się jego mowy, lecz słyszy się głos […] jego życie jest sumą powracających chwil, niemających ze sobą żadnego związku, jego życie jako chwila jest sumą chwil, a jako suma chwil jest chwilą" (Kierkegaard, 2014, s. 96).

Mozartowski Don Giovanni nie ma też jednolitej muzycznej tożsamości, na co zwraca uwagę zarówno Mladen Dolar, jak i cytowany przez niego muzykolog Frits Noske (zob. Noske, 1977). Bohater ten wprawdzie pod względem fabularnym stoi w centrum opery, ale – wbrew jej regułom – jego partia wokalna nie jest spójna, praktycznie każda aria ma zupełnie inny charakter. To rozbicie protagonisty tematyzowano w ważnych realizacjach opery Mozarta: w londyńskiej inscenizacji Johna Copleya z 1973 roku scenę okalały ogromne lustra zwielokrotniające postać uwodziciela, natomiast w genewskim spektaklu Maurice'a Béjarta z 1980 roku śpiewakowi wykonującemu tę partię towarzyszyło dziewięć postaci mających charakter alter ego bohatera (Littlejohn, 1992, s. 126). Utrata wokalnej tożsamości, dźwiękowe niedopowiedzenie, swego rodzaju nieciągłość Don Giovanniego w operowej materii przekładają się na fakt, że nie można go włączyć do żadnego trwałego porządku społecznego. Jest więc idealnym (anty)bohaterem czasu przejściowego, zawieszonym między dwoma społeczeństwami.

W molierowskich inscenizacjach Grzegorzewskiego Don Juan nie jest wprawdzie rozmnożony (jak postaci w obu realizacjach *Dziadów* czy w *Tak*

zwanej ludzkości w obłędzie), ale w intertekstualnej gęstwinie teatru polskiego reżysera to właśnie Witkacy (w *Tak zwanej ludzkości*… i w *Halce Spinozie*…) zdaje się przejmować wiele cech Don Juana/Don Giovanniego. Uwięziony w labiryncie niekończących się odbić, miotający się między potencjalnymi kochankami i potencjalnymi ideowymi adwersarzami, zarazem szuka sensu i odrzuca wszelki symboliczny porządek. Zarówno Don Juan/Don Giovanni, jak i Witkacy (rozumiany jako persona, w przeciwieństwie do realnego Stanisława Ignacego Witkiewicza) to figura mityczna, która ujawnia impas (jednocześnie polityczny i libidynalny), w jakim utkwił w drodze swojego kształtowania się nowoczesny podmiot.

Inaczej pęknięcie współczesnej podmiotowości postrzega Slavoj Žižek. Analizując opery Richarda Wagnera, Žižek zauważa, że u niemieckiego kompozytora różnica płciowa nie jest różnicą między dwiema formami człowieka, mężczyzną i kobietą, ale między istotą reprezentującą ludzkie cechy w wersji „czystej", modelowej (mężczyzną) a istotą wyróżniającą się swego rodzaju nadmiarem tych cech, będącą w gruncie rzeczy ekscesem (kobietą). Tym samym kobieta u Wagnera (ale też w dużej mierze w operze w ogóle, od Poppei Monteverdiego po Lulu Berga) jest boginią lub potworem, istotą wywyższoną albo potępioną. Figura kobiety-muzy w teatrze Grzegorzewskiego (chociażby w takich spektaklach jak *La Bohème*, *Giacomo Joyce*, *Hamlet*, *Duszyczka* czy *On. Drugi Powrót Odysa*) ma oczywiście romantyczno-modernistyczną proweniencję, zarazem jednak przylega do operowego myślenia o bohaterkach kobiecych, także tych pierwszoplanowych. Dość przywołać sceny z *Nocy listopadowej*, w których Joanna (Dorota Segda) i Ares/Konstanty (Krzysztof Globisz) prowadzą ze sobą dialog, nie patrząc na siebie – komunikują się jedynie za pomocą melodyjnie recytowanych fraz. Erotyczne napięcie, które rodzi się z dotknięcia głosów, nie ciał, ma zdecydowanie operowy, nie zaś dramatyczny

charakter. Bohaterowie, uwikłani w narodowość i płeć, także ujawniają polityczny i libidynalny impas.

Wspólnota w „oknie fantazji”

Mladen Dolar podkreśla, że opera celebruje mityczną, nie zaś realną wspólnotę. W swoich rozważaniach podąża za Jacques’em Lacanem, uważającym, że każda realna wspólnota potrzebuje fantazji, aby się ukonstytuować. To właśnie opera może dostarczyć takiej wspólnocie fantazmatycznego wsparcia. „Mechanizm teatralnej fantazji, potężny z racji swej prostoty (czym innym jest bowiem scena jeśli nie podstawowym gestem ujęcia w ramę, którą Lacan nazwał «oknem fantazji») zyskał dodatkowe wzmocnienie dzięki muzyce” (2008, s. 17) – pisze Dolar i dodaje, że muzyka umożliwia utopijne pojednanie.

W teatrze Jerzego Grzegorzewskiego ramę proscenium podwaja rama muzyczna – obecność muzyków w takich spektaklach jak *Noc listopadowa*, *Operetka* czy *Morze i zwierciadło* sprawia, że pojedyncze działania i rozproszone wątki łączą się w narrację o pewnej powiązanej ze sobą złożonymi relacjami wspólnocie.

W tak przedstawionej wspólnocie podmiotowość przestaje być ahistoryczną abstrakcją, ale nie staje się też wyrazem konkretnego kontekstu historycznego. W operze podmiot rodzi się raczej na obrzeżach historii, w jej pęknięciach i złamaniach; często miota się pomiędzy rozpaczliwą pustką a fantazją o całości i jedności. Tak jak w spektaklu Grzegorzewskiego *Miasto liczy psie nosy*, gdzie historia widziana jest przez zniekształcający obraz (a zarazem go wyostrzający) pryzmat pamięci jednostki, nie zaś ukazywana w rzekomo obiektywnym odwzorowaniu faktów. Grzegorz Niziołek pisze, że w

tym spektaklu reżyser zdołał poszerzyć kategorię pamięci, „włączyć w nią obszary doświadczeń, których samemu się nie przeżyło, rozliczyć się z nimi nie tylko w dyskursie historycznym i politycznym, ale także etycznym, psychologicznym, emocjonalnym" (2009, s. 21-22). Zdaniem badacza, gest Grzegorzewskiego jest równoznaczny z poszerzeniem pola polityczności – nie zaś, jak uważali niektórzy krytycy, porzuceniem go. Jego obserwacja zdaje się współbrzmieć ze stwierdzeniem Claude'a Lévi-Straussa, dla którego i mit, i muzyka są „machinami pokonującymi czas" (zob. 1964); wchodzący w dialog z francuskim antropologiem Mladen Dolar uważa, że mityczne i muzyczne zatrzymywanie czasu jest niezbędne do tego, by coś nowego mogło się narodzić.

Operowy podmiot jest rozdarty pomiędzy prawem a pragnieniem. Alain Badiou, pisząc o dziełach Wagnera (i wchodząc w dialog zarówno z Lacanem, jak i Žižkiem), zauważa, że w ich centrum stoi cierpiący podmiot, którego rozdarcia nie można jednak ani uczynić prawdziwie dialektycznym, ani uleczyć (2010, s. 91). Wtóruje mu w tych rozważaniach Žižek, podkreślający że w operze Lacanowskim realnym jest „sama przypadkowa przeszkoda, która pojawia się niespodziewanie tu i ówdzie, utrudniająca nieustannie ostateczne ekstatyczne pogrążenie się w nocy; przeszkoda ta materializuje pewną konstytutywną niemożność, od wewnątrz niweczącą zamiary fantasmagorycznego pogrążenia się w nocy" (2008, s. 178). Bohaterowie teatru Grzegorzewskiego, tacy jak Franz w *Pułapce* czy Hrabia Henryk w *Nie-Boskiej komedii*, wydają się przyciągani przez grawitację ciemności i śmierci, ale w tej drodze zatrzymują ich (zgoła paradoksalnie) historia i codzienne życie.

Lament i łaska

Žižek i Dolar zauważają, że w operze od czasów Monteverdiego dramaturgicznymi kulminantami są sceny lamentu i scena obdarzania łaską. Subiektywizacja podmiotu realizuje się w akcie zwrócenia się do boskiego Innego ze skargą i prośbą o litość. Boski Inny może być dosłownie rozumianym bóstwem, ale może być też władcą: królem lub cesarzem (jak w *Łaskawości Tytusa* Mozarta). Aria jest apelem do Innego, a zarazem momentem najgłębiej doświadczanej podmiotowości.

Również w teatrze Grzegorzewskiego da się odnaleźć sceny, które można określić jako lament i obdarzanie łaską. Chyba najbardziej wyrazistym przykładem tego pierwszego jest modlitwa opłakującego śmierć dziecka Samuela (Jerzy Trela) w *Sędziach*. Z kolei *Operę za trzy grosze* wieńczy scena obdarzenia Mackie Majchra królewską łaską – warszawska inscenizacja jeszcze silniej wydobywała absurdalność patosu pokazywanej historii, będącej skądinąd piętrową parodią operowej formuły (Bertolt Brecht wyostrzył satyrę Johna Gaya, który z kolei trafnie wyłapał słabości współczesnego sobie teatru muzycznego).

W najwcześniejszej operze podział na recytatywy i arie nie był zbyt wyraźny, dopiero Pietro Metastasio w swoich librettach wprowadził podział: akcja dramatyczna miała rozgrywać się w recytatywach, arie miały być przestrzenią wyrażania rozmaitych emocji. Mladen Dolar zauważa: „Muzyka mieści się poza językiem, to ona wyznacza jego granice. Język jako sfera ducha, idei i refleksji stara się ograniczyć swój zmysłowy materialny substrat do minimum, sprowadzić go do roli zwykłego środka i narzędzia. Świadoma tej materialności jest poezja, pchająca język do jego górnych muzycznych granic, muzyka jednak jest zarazem dolną granicą języka, za którą następuje

jej rozpad i przemiana w czysty głos” (2008, s. 86-87).

Triada „muzyka-język-głos” wydaje się kluczowa także w przypadku teatru Jerzego Grzegorzewskiego. W wywiadzie dotyczącym *Powolnego ciemnienia malowideł* reżyser opowiada o mozolnym cyzelowaniu rytmów poszczególnych wyrazów i całych zdań, dopracowywaniu scenariuszy tak, jakby były to libretta. Wyznaje też, że zgubienie jakiegoś słowa przez aktora czy też zamianę go na synonim odczuwa jako zakłócenie tej formy. Brzmienie i rytm ponad sens? A może raczej: brzmienie i rytm to sens. Pod taką tezą podpisaliby się chyba wszyscy twórcy operowi od samego początku istnienia tej sztuki, a wraz z nimi Grzegorzewski. „W moich przedstawieniach najważniejsze jest brzmienie słów i ono właśnie jest szalenie mocno wydobyte” (Taranienko, 1987, s. 64) – przyznał artysta.

Porównanie teatru Grzegorzewskiego do opery może wydawać się uczynione na wyrost – polskiego reżysera niewątpliwie więcej dzieli od Mozarta czy Wagnera niż z nimi łączy. Ale oryginalna, jednostkowa strategia autora *Czterech komedii równoległych* wydaje się bardzo bliska jednostkowym strategiom współczesnych mu, XX-wiecznych twórców operowych. „Prywatna forma” teatru Grzegorzewskiego okazuje się bliska „prywatnym formom muzyki współczesnej”, które – jak pisał Paweł Krzaczkowski – polegają na rozbijaniu struktur i ponownym montowaniu ich elementów w większe formy sceniczne, i nakierowane są na „tarcie wewnętrzne pomiędzy nowo zszywanymi lub rozdzieranymi fragmentami” (2014). To właśnie na granicy tych elementów rodzi się sensotwórcze spięcie, a stawką jest „wzniosłość hybrydy” (tamże).

Trudno zaprzeczyć, że brzmi to jak definicja teatru Grzegorzewskiego.

Pierwsza wersja tego tekstu została przedstawiona na konferencji naukowej

Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia, poświęconej osobie i twórczości Jerzego Grzegorzewskiego. Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 16-17 maja 2022 roku.

Wzór cytowania:

Burzyńska, Anna R., *Druga śmierć opery w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 174, https://didaskalia.pl/pl/artykul/druga-smierc-opery-w-teatrze-jerzego-grzegorzewskiego.

Autor/ka

Anna R. Burzyńska

Anna R. Burzyńska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. W roku akademickim 2022/2023 visiting research fellow w CAS LMU. Od 2000 roku współredaguje „Didaskalia. Gazetę Teatralną". Ostatnio opublikowała *Atlas anatomiczny Georga Büchnera* (2022).

Bibliografia

Adorno, Theodor W., *Introduction to the sociology of music*, transl. E.B. Ashton, The Seabury Press, New York 1977.

Badiou, Alain, *Five lessons on Wagner*, transl. S. Spitzer, Verso Books, London – New York 2010.

Burzyński, Tadeusz, *„Czasem ulegam trudnej do opanowania potrzebie"…*, rozmowa z Jerzym Grzegorzewskim, „Gazeta Robotnicza" (Wrocław) nr 121 z 31.05.1979, cyt. za: *Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, red. E. Bułhak, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Grzegorzewski, Jerzy, *Halka Spinoza albo Opera utracona albo Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem*, [w:] tegoż, *Improwizacje. Scenariusze autorskie z lat 1994–2005*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Teatr Studio im. S.I. Witkiewicza, Teatr Narodowy, Warszawa 2014.

Kierkegaard, Søren, *Albo-albo*, część pierwsza, przeł. M. Hammermeister, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Krzaczkowski, Paweł, *Szwy opery*, „Teatr" 2014, nr 10, https://teatr-pismo.pl/4920-szwy-opery/ [dostęp: 06.04.2023].

Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques I: Le Cru et le cuit*, Plon, Paris 1964.

Littlejohn, David, *The Ultimate Art. Essays Around and About Opera*, University Of California Press, Berkeley 1992.

Marks, Karol, *Osiemnasty brumaire'a Ludwika Bonaparte*, tłum. nieznany, [w:] Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła wybrane*, tom I, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka", Warszawa 1949.

Morawiec, Elżbieta, *O „Nie-Boskiej komedii"*, rozmowa z Jerzym Grzegorzewskim, [w:] *Nie-Boska komedia*, reż. J. Grzegorzewski – program spektaklu, Teatr Polski, Wrocław 1979; cyt. za: *Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, red. E. Bułhak, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Niziołek, Grzegorz, *Ruiny Europy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2009 nr 94.

Noske, Frits, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Springer, Dordrecht 1977.

Sugiera, Małgorzata, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Universitas, Kraków 1993.

Taranienko, Zbigniew, *Przed „Powolnym ciemnieniem malowideł"*, rozmowa z Jerzym Grzegorzewskim, [w:] *Katalog Praskiego Quadriennale'87*; cyt. za: *Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, red. E. Bułhak, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Zielińska, Maryla, *Lont się tlił*, rozmowa z Jerzym Grzegorzewskim, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2000 nr 39.

Žižek, Slavoj, Dolar, Mladen, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/druga-smierc-opery-w-teatrze-jerzego-grzegorzewskiego