

Medea, moja antypatia

AUTOR: DOROTA KOZIŃSKA

Medea w ujęciu Stone'a miała być opowieścią o wykluczeniu, obcości i rozpacz. Wyszła w gruncie rzeczy ksenofobiczna historyjka o nieudanym małżeństwie z imigrantką.

■ Nieodżałowany Marek Karpiński wytłumaczył mi kiedyś dobitnie, jak nie stopniować napięcia w prowadzonej opowieści. Uczynił to na podstawie własnej rozmowy z pewnym palaczem w kotłowni – starszym mężczyzną, którego zapał narracyjny nie szedł w parze z bogatym słownictwem. Chcąc nie chcąc, palacz wynagradzał sobie braki leksykalne obfitością tak zwanych niecenzuralnych przecinków. Dzieląc się z Karpińskim dramatycznym opisem wybuchu kotła wysokoprężnego, stosował je tak obficie, że w okolicach kulminacji nawet interpunkcja mu się wyczerpała. Ostatnie zdanie jego historii brzmiało ponoć: „No i ten kocioł, ten kocioł, rozumie pan, on p...dolnął, yyy, tego, no... szalenie!”.

Przypomniała mi się ta anegdota w kontekście inscenizacji *Medei* Cherubiniego, zrealizowanej w koprodukcji Teatru Wielkiego – Opery Narodowej z Salzburger Festspiele. Przedstawienie miało premierę w Salzburgu w 2019 roku i niespełna rok później miało trafić na warszawską scenę. Spadło z afisza przez pandemię i ostatecznie przeleżało w zamrażarce prawie cztery lata, ustępując miejsca innym, pilniejszym produkcjom. Poniekąd słusznie, bo po premierze ani nie uznano go za wybitne, ani nie wzbudziło tak żarliwych dyskusji, jak choćby Mozartowski *Idomeneo* w reżyserii Petera Sellarsa, *Edyp* Enescu w ujęciu Achima Freyera czy *Salome* Straussa w interpretacji Romea Castellucciego. Doczekało się kilku recenzji przychylnych, wielu opinii łagodnych, w stylu „reżyser chciał dobrze, ale nie bardzo mu wyszło”, oraz niebagatelnej liczby ocen

miażdżących, firmowanych nazwiskami najbardziej doświadczonych i obeznanym z tematem krytyków.

Można się zresztą było tego spodziewać, bo w 2019 roku Simon Stone był w tej materii nieledwie debiutantem. Miał wówczas w dorobku zaledwie dwie inscenizacje operowe: *Umarłe miasto* Korngolda w Theater Basel i swoją pierwszą, rzeczywiście dobrze przyjętą produkcję w Salzburgu, *Leara*, który w roku 1974 stał się odskocznią światowej kariery kompozytorskiej Ariberta Reimanna. Stone, młody i niewątpliwie utalentowany reżyser dramatyczny, znany z odważnych reinterpretacji klasyki od tragedii greckiej po Ibsena, w tym akurat utworze poczuł się jak ryba w wodzie. Czym innym jest jednak inscenizacja opery współczesnej – mocno odbiegającej zarówno od Szekspirowskiego pierwowzoru, jak i od samej konwencji operowej – czym innym zaś kolejna próba przywrócenia na sceny pierwotnej, francuskiej wersji arcydzieła Cherubiniego, które większość melomanów zna z dalekiej od pierwowzoru hybrydy spopularyzowanej przez Marię Callas.

Z tej próby Stone wyjechał na tarczy, i to pod każdym względem. O ile adaptacja *Medei* Eurypidesa dla Internationaal Theater Amsterdam – uczciwie wystawiona pod własnym nazwiskiem – udała mu się całkiem nieźle, o tyle w przypadku *Médée* zderzył się z dziełem zamkniętym, niepodatnym na żadną reinterpretację, zwłaszcza tak banalną i spłyconą, jaką reżyser zaprezentował w Salzburgu i Warszawie. Po pierwsze, znów okaleczył ory-

ginał, usuwając zeń obszerne dialogi mówione klasycznym dwunastozgłoskowcem i zastępując je tu i ówdzie nagraniami wiadomości głosowych, zostawianych przez Medeę na poczcie głosowej Jazona. Dodajmy, że w przeciwieństwie do oryginalnych dialogów niespełniającymi żadnej funkcji dramaturgicznej i utwierdzającymi widownię w poczuciu, że w tej pokracznej operze nic się kupy nie trzyma. Po drugie, zlekceważył potencjał samej narracji muzycznej, odwracając uwagę słuchacza w najistotniejszych momentach – przeważnie wątpliwej jakości projekcjami filmowymi. Po trzecie i najważniejsze, z podziwu godną zawziętością odarł całą historię z mitu: w miejsce tragedii potężnej czarodziejki, przeistoczenia jej namiętności w szaleństwo, które do dziś budzi grozę i wstrząsa zbiorową wyobraźnię, zaproponował opowieść o niedojrzałej kobiecie, która nie może się pogodzić z utratą mężczyzny i postanawia popełnić rozszerzone samobójstwo.

Na dodatek okraślił ten banał mnóstwem czysto teatralnych niekonsekwencji, wzbudzających podejrzenia, że nie radzi sobie nie tylko z tekstem *Médée*, ale też z próbą przełożenia go na realia współczesnego świata. Dlaczego bohaterka, wypędzona do rodzinnej Kolchidy (czyli dzisiejszej Gruzji, ale w takim razie dlaczego do Tbilisi, a nie do Kutaisi, czyli mitycznego Ai, dokąd Argonauci wyprawili się po złote runo?), porozumiewa się z Jazonem z kafejki internetowej i automatu na monety? Czyżby Stone uważał, że na dzikim Kaukazie nie można skorzystać z Internetu w smartfo-



Medea, reż. Simon Stone, Salzburger Festspiele, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie (2019, 2024)

fol. Krzysztof Bieliński / TW – ON

nie? Kim jest Kreon i jaką ma władzę w naszej ojczyźnie, skoro usiłuje zatrzymać Medeę na lotnisku w Warszawie (w pierwotnej wersji w Salzburgu, ale z wyświetlanych na scenie filmów należy wnioskować, że w tej opracowanej z myślą o polskim odbiorcy rodzina Medei mieszkała tuż przy TW – ON, a Jazon wdał się w romans z sąsiadką z ulicy Koziej)? Dlaczego Jazon zakochany w Dirce korzysta z usług prostytutki, a przed ślubem zabawia się wraz z przyszłym teściem w klubie go-go (jedyne, co przychodzi mi do głowy, to skojarzenie z córami Koryntu, ale kulą w płot, bo greckie hetery nie tańczyłyby dziś na rurze)? Czy dosypanie czegoś Dirce do szampana, po czym zaszlachtowanie jej nożem kuchennym naprawdę jest godnym i przekonującym ekwiwalentem fortelu z nasączoną śmiertelnościami eliksirem suknią ślubną? Dlaczego w niemilosiernie dłużej się scenie na progu świątyni (czyli na stacji paliw) wszyscy stoją jak wmurowani wokół rydwanu Medei (czyli srebrnego forda na sopockiej rejestracji), zamiast wyciągnąć dzieci ze środka i obezwładnić szykującą się do desperackiego kroku wyrodną matkę? Dlaczego scena nie staje w teatralnym ogniu nawet w finale, choć Medea przez kwadrans zalewa wszystko benzyną i sama ją spija z końcówki dystrybutora – po czym rzuca zapalniczkę, a samochód zaczyna się niemrawo tlić, jakby ktoś podpalił garść pakul?

Medea w ujęciu Stone'a miała być opowieścią o wykluczeniu, obcości i rozpacz. Wyszła kuriozalna i w gruncie rzeczy ksenofobiczna historyjka o nieudanym małżeństwie z imigrantką, której zachowania w każdym normalnym kraju uznano by za stalking, prawdziwą

ofiara – czyli próbującego zacząć wszystko od nowa Jazona – objęto opieką psychologiczną, a dzieci w najgorszym razie skierowano do pieczy zastępczej. Nie pomogła spektakularna i wysmakowana plastycznie scenografia Boba Cousinsa: równie dobrze mogłoby jej w ogóle nie być, skoro Salzburg ni stąd, ni zowąd stał się Warszawą, a sceny z agresywną i histeryzującą Medeą rozgrywały się na Okęciu, pod polskim napisem „nic do oclenia”.

Recenzenci salzburskich przedstawień sarkali też na ich stronę muzyczną. Tam jednak organizatorzy starali się choćby stworzyć pozory, że dobierają obsadę dostosowaną do wymogów francuskiej wersji dzieła, a za pulpitem stawiają w miarę kompetentnego dyrygenta, który potrafi odróżnić partyturę Cherubiniego od – dajmy na to – *Rigoletta* i *Trubadura*. Tymczasem zdecydowana większość solistów w Warszawie, wśród nich takie znakomitości, jak Izabela Matuła w roli tytułowej i Rafał Siwek w partii Kreona, śpiewała „po włosku”, bez wycucia specyficznego idiomu tej muzyki, walcząc z różną nierówno i chwilami przeraźliwie nieczysto orkiestrą pod batutą Patricka Fournilliera, bądź co bądź Francuza. Paradoksalnie, najlepsze wrażenie wywarł niedysponowany wokalnie Airam Hernández (Jazon), bodaj jedyny w obsadzie, który rozumiał, co i jak śpiewa; a także aksamitnogłosa i bardzo muzykalna Elżbieta Wróblewska w partii Nériss, której z całego serca życzę udziału w lepiej przygotowanych i realizowanych z większym zapalem produkcjach, niekoniecznie na reprezentacyjnej scenie TW – ON.

Osobnym problemem, nad którym trzeba się będzie kiedyś pochylić, jest publikowanie w książkach programowych rojących się od

błędów tłumaczeń librett – bez możliwości skonfrontowania ich z oryginalnym tekstem i didaskaliami. To samo dotyczy streszczeń, które w rzeczywistości są mniej lub bardziej oczywistymi podsumowaniami koncepcji reżyserów i dramaturgów, niemającymi wiele wspólnego z pierwotnym zamysłem librecistów. Chyba wszędzie poza Polską odbiorca ma szansę sam uznać, na ile wizja inscenizatorów pozostaje w zgodzie z literą dzieła. O lekceważeniu publiczności świadczy też dysproporcja między tekstami dotyczącymi samego utworu i okoliczności jego powstania a wywodami „na marginesie”, które zdaniem redaktorów zadziałają na korzyść konkretnej, choćby nieskładnej i niczym nieuprawnionej interpretacji reżyserskiej. Jedyny w programie esej o samej *Medei* – nawiasem mówiąc, pełen przekłamań i nieścisłości – wyszedł spod pióra autorki, której chyba nikt nie poinformował, że opera zostanie wystawiona w Warszawie w wersji oryginalnej, nie zaś „w jej późniejszym wariacie włoskim”.

I na tym zakończę, bo obudził się we mnie duch palacza z kotłowni, który własną bezradność pokrywał nadmiarem niecenzuralnych przecinków. Żeby chociaż ten rydwan p...dolał szalenie. A tu tylko pełgające ogniki i smród tlących się pakul. ■

Teatr Wielki – Opera Narodowa
w Warszawie
Salzburger Festspiele
Medea Luigiego Cherubiniego/François-
-Benoît Hoffmana
reżyseria Simon Stone
premiera w Salzburgu 30 lipca 2019
premiera w Warszawie 21 stycznia 2024