

Operowy eliksir miłości

AUTOR: JACEK CIEŚLAK

Czerwcową premiera *Tristana i Izoldy* Ryszarda Wagnera w Bayerische Staatsoper w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego robi wrażenie najbardziej klasycznej w jego dorobku.

■ Monachijska premiera odbyła się 29 czerwca, dosłownie kilka dni przed wręczeniem Krzysztofowi Warlikowskiemu Złotego Lwa na teatralnym Biennale w Wenecji za „osiągnięcia życia”, także na scenach operowych. Dyrekcja Bayerische Staatsoper powierzyła polskiemu reżyserowi już piątą realizację od 2007 roku, co można uznać za wyraz szczególnego zaufania. Pierwszym spektaklem w Monachium był *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego – odczytany przez pryzmat tabuizowanej biografii kompozytora i gejowskiego manifestu *Tajemnica Brokeback Mountain*, zaś poprzednim *Salome* Ryszarda Straussa. Teraz jednak Warlikowski stanął przed niezwykle trudnym wyzwaniem. Bawarska publiczność uważa bowiem *Tristana i Izoldę* za operową świętość. Nie tylko dlatego, że ma wyjątkowy stosunek do Wagnera, twórcy potęgi monachijskiej opery. Dla wielu melomanów ta miłosna tragedia posiada często osobisty kontekst: jest muzycznym talizmanem wielu par, które celebrytują celtycką legendę o zakochanych na śmierć jak własny rytuał odnowienia miłości, trzymając się za ręce przez trwającą pięć godzin operę. Inni zaś śnią swoje marzenie o wszechwładnym uczuciu, dla którego warto poświęcić życie. A mówiąc już mniej pompatycznie, niemieccy słuchacze bywają jednocześnie bardzo konkretni: znają każdy wers i nutę *Tristana i Izoldy*. I cenią sobie, gdy realizatorzy podchodzą do arcydzieła z pietyzmem, a wręcz na kolanach. To nie jest postawa typowa dla Warlikowskiego.

Osobisty stosunek melomanów do *Tristana i Izoldy* nakłada się na intymną historię sa-

mego kompozytora, która stanowiła inspirację do skomponowania opery. Ryszard Wagner, wówczas człowiek o mocno rewolucyjnych poglądach, po upadku Wiosny Ludów i stłumieniu powstania majowego w Dreźnie musiał uciekać z Saksonii, gdzie policja wystawiła za nim list gończy. Schronienie znalazł w Szwajcarii, w Zurychu, u bankiera Ottona Wesendoncka, który zaoferował mu wsparcie finansowe, a także oddał do dyspozycji domek w ogrodzie własnej posiadłości, przez kompozytora zwany Azylem. Tam oddał się pracy muzycznej. Zaczęły się jednak dzieła rzeczy nieprzewidziane. Wagner porzucił dotychczasowe plany, którym rytm nadawały starogermańskie legendy. Przerwał komponować *Zygfryda* w wyniku romansu z żoną Wesendoncka, Matyldą – zaczął szukać operowego kostiumu dla własnej, pozbawionej nadziei miłości.

Była ona z jednej strony inspirująca, z drugiej – burzliwa. Wagner, którego małżeństwo z pierwszą żoną dogasało, spotkał w Matyldzie także wybitną poetkę: partnerkę w sztuce. On komponował, ona pisała, a dwie pieśni do jej wierszy *Träume (Sny)* oraz *Im Treibhaus (W cieplarni)* nie tylko stały się fundamentem *Tristana i Izoldy*, ale też – nieco zmienione – operę współtworzą.

Romans nie trwał długo, skończył się skandalem, kiedy żona kompozytora Minna przejęła intymny list kochanków, dołączony do partytury. Sekretny związek musiał się rozpaść, Wagner wyjechał do Wenecji, jednak proces twórczy został uruchomiony, zaś kompozytor wyraził w librecie co najmniej dwa

swoje przekonania: trudno jest o wielką miłość w normalnych warunkach, a prawdziwie wielkie uczucie wobec przeciwności losu może spełnić się wyłącznie poprzez śmierć, ponieważ tylko ona wyzwala kochanków z ziemskich ograniczeń i łączy na zawsze.

Opera w trzech aktach była skończona w 1858 roku, ale premiery w Monachium doznała się dopiero w 1865. Pierwsze przyjęcie dalekie było od entuzjazmu. To, co później fascynowało Marcela Prousta jako elegijność oparta na repetycjach, nawet w ocenach Ryszarda Straussa, późniejszego entuzjasty Wagnera, zostało określone jako opera „zabijająca koty, zdolna przemienić w jajecznicę nawet kamień”. Dziś nie ma wątpliwości, że muzyka, choć wciąż jeszcze tonalna, poprzez swoją harmoniczną niejednoznaczność otwierała nowe perspektywy. Jak żadna wcześniej dawała wyraz tego, co nieracjonalne, oparte na emocji, przede wszystkim na melancholii, która objawia się już w pierwszych taktach słynnego preludium i obsesyjnie powraca. Sam Wagner pisał, że istotą tej muzyki jest „nieustanne wzmaganie i obracanie przeciwko sobie samemu jednego uczucia – nostalgii nieznanącej ukojenia ani końca”.

Dziś Wagnera można uznać za protoplastę hollywoodzkich soundtracków. Emocjonalny ładunek opery został doceniony m.in. w *Plakach Hitchcocka*, gdzie pojawienie się wagnerowskiego motywu pointuje przekonanie o beznadziejności uczucia bohaterki, a także w *Melancholii* Larsa von Triera – o depresji, od której ratuje dopiero kataklizm. W Monachium całe bogactwo *Tristana i Izoldy* wydo-



fot. Wilfried Hösli / Bayerische Staatsoper w Monachium

Tristan i Izolda, reż. Krzysztof Warlikowski, Bayerische Staatsoper w Monachium [2021]

był maestro Kirill Petrenko, który, w uznaniu wcześniejszych zasług, od 2019 roku jest dyrygentem berlińskich filharmoników.

Krzysztof Warlikowski nie ingerując w libretto, postanowił opowiedzieć jednocześnie równoległą historię, która – tak jak to często bywa w spektaklach reżysera – wbrew opresyjności świata daje nadzieję w postaci miłości. Reżyserskim dopełnieniem preludium opery jest niema scena z udziałem postaci mocno osadzonych w teatralnym świecie Warlikowskiego od czasu *(A)pollonii*. Tyle tylko, że zamiast niemych figur – zazwyczaj dzieci, pozbawionych włosów jak lalki, a może ofiary wojny bądź mieszkańcy sierocińców – tym razem reżyser wprowadził na scenę dwójkę mimów. W cielistych maskach, grają dziewczynę i chłopaka, dwudziestolatków, ubranych współcześnie w jedwabne kurtki flyersy. On czule bierze ją na ręce. Nie wiadomo jednak, czy ten delikatny baletowy układ, stworzony przez choreografa Claude'a Bardouila w stylu filmowych animacji albo gier komputerowych, nie jest jednocześnie formą pożegnania lub co najmniej przecucia rozstania, którym podsztyta jest przecież opera Wagnera.

Warlikowski operuje dramaturgią libretta w mistrzowski, ale też dyskretny sposób. Wagner od początku, choć subtelnie, korzysta z figury łodzi – w domyśle płynącej do krainy umarłych, zaś skomplikowana historia relacji kochanków odsłania się w pierwszym akcie niczym w antycznej tragedii. Mocny efekt jest współtworzony przez okrucieństwo celtyckiego mitu w germańskim ujęciu. Oto Izolda (Anja Harteros) płynie statkiem z Irlandii do króla Kornwalii Marka (Mika Kares), z którym ma wziąć ślub w wyniku przegranej woj-

ny. Arie odsłaniają przeszłość podległą miłosnemu fatum. Gdyby ukochany Izoldy Molden nie chciał pobrać okupu od Kornwalijszczyków – nie zabiłby go Tristan (Jonas Kaufmann). On zaś, gdyby w walce nie został raniony przez Moldena – nie spotkałby jego ukochanej. Okazało się bowiem, że tylko Izolda, posiadająca niezwykle moce, może uzdrowić Tristana. Może, ale przecież nie pomaga się ratować życia mordercy ukochanego. Dlatego sam bliski śmierci Tristan przypląwa do Izoldy na barce – kolejna emanacja łodzi Charona! – ukryty pod imieniem Tantris. Kamuflaż okazuje się nieskuteczny, ponieważ ranę w głowie Tristana mógł zadać tylko miecz Moldena, co Izolda bez problemu odczytuje z kształtu rany. Zabiłaby wroga, gdyby nie to, że w ostatniej chwili otworzył oczy i spojrzał na nią w taki sposób, że nienawiść pomieszała się z miłością. Do niemieckiego „Hassliebe” Wagner dodał „Liebestod”, a to coś znacznie większego niż miłość aż po śmierć: to miłość poprzez śmierć.

Fascynujące jest to, jak w kolejnych ariach główni bohaterowie bronią się przed miłością. Wzywany przez Izoldę Tristan nie chce przyjść, zasłaniając się obowiązkiem sterowania statkiem. Ale o ich miłości wiedzą chyba wszyscy, skoro w pierwszych słowach libretta, z tego, że Izolda nieustannie wzdycha – co chce ukryć, a nie może – szydzi kornwalijski marynarz.

Izolda, obiecana królowi Markowi, który w dzieciństwie zaopiekował się Tristanem, pragnie skończyć z życiem. Ale wcześniej chce, by eliksir śmierci wypił ten, który odpowiada za jej nieszczęście. Również Tristan robi wszystko, by uwolnić się od skompli-

kowanej miłosnej sytuacji: oferuje przecież Izoldzie miecz, którym może go zabić. Jednak magnetyzm serc okazuje się silniejszy, co objawia się także poprzez elementy scenografii i rekwizyty. Małgorzata Szczęśniak umieściła na proscenium, z lewej strony okrętowego salonu w stylu *Titanica*, szafeczkę z płynami różnego przeznaczenia. Tristan i Izolda leżąc na podłodze, mają wrażenie, że umierają – w obliczu śmierci, wolni już od wszelkich obaw, mogą sobie nareszcie wyznać miłość. I wyznają. Nie wiedzą, że służąca Brangäne (Okka von der Damerau) widząc, co się kroi, podmieniła truciznę na eliksir miłości, ta zaś musiała się w końcu objawić z całą mocą. Tragizm sytuacji polega na tym, że właśnie w tej chwili na pokład wchodzi król Marek.

Zmiany dekoracji w spektaklu nie ma – zastanawiająca jest ta scenograficzna jedność miejsca i akcji! – ale przecież monumentalnie operowe meble w drugim akcie idealnie objawiają przytłaczający charakter królewskiego salonu, który w pierwszym akcie był salonem luksusowego liniowca. Płynącego – o czym świadczą uniwersalne kostiumy – ponad czasem, a może pomiędzy XIX a XX wiekiem? Małgorzata Szczęśniak nie użyła tym razem w swoim projekcie sanitariatów, toalet czy prysznicowych boksów, wprowadzających zazwyczaj do przedstawień sferę nagości, która łączy fizjologię z erotyką i seksem. Nic dziwnego. Skrywane w pierwszym akcie emocje bohaterów – przynajmniej takie można odnieść wrażenie – są przede wszystkim platoniczne. Seksualność, niezwykle ważna w *Eugeniuszu Onieginie* czy *Salome*, jest tu nieobecna. Wagner też podobno nie skonsurował związku z Matyldą.

Jednocześnie salon domknięty z trzech stron masywnymi meblami, ustawionymi frontem do widowni w kształcie podkowy, staje się też miejscem projekcji, którą Szczęśniak zaaranżowała tak, jak to się robi we współczesnych apartamentach. Nie ma w nich telewizora, zaś zdalnie sterowany ekran opuszcza się do poziomu widzów spod sufitu. W monachijskiej operze jest to oczywiście ekran, który wypełnia całą przestrzeń między dwoma ścianami salonu. Jesteśmy w domowym kinie?

Wizualizacje przygotowane przez Kamila Polaka pojawiają się już w pierwszym akcie. W komputerowej animacji kamera odpływa powoli od perspektywy morskiej dali, wycofując się powoli okrętowym korytarzem do wnętrza statku i jądra muzycznego dramatu. W drugim akcie Warlikowski trzyma widzów w niepewności. Zaczyna wspaniale sekwencją odjazdu króla Marka na łowy, wprowadzając na scenę kameralną grupę waltornistów w ba-

minut drugiego aktu, wyrażając teorię miłosnego połączenia poprzez śmierć, już na zawsze – Warlikowski poszerza spektakl o zagadkowy film. Na pierwszym, scenicznym planie widzimy więc Tristana i Izoldę pochłoniętych rozmową w salonie, zaś na drugim, czyli na ekranie – Izoldę, która wchodzi do pustej sypialni. Błąka się i nie wie, co z sobą począć. Widzowie mogą myśleć, że to rozwinięcie głównego operowego planu o retrospekcje i zobrażowanie wątpliwości głównej bohaterki. Warlikowski poszedł jednak dalej, o czym przekonujemy się, gdy do sypialni pokazywanej w filmie wchodzi Tristan. Od razu czuć kontrast między bohaterami na scenie, którzy są śmiertelnie w sobie zakochani, gdy ci na ekranie mocno się do siebie dystansują.

Jednak celem reżysera nie jest pokazanie tego, to mogłoby się stać ze związkiem głównych postaci, gdyby dane było im żyć dłużej. Interesują go emocje widzów, którzy utożsamiali

podróży do krainy śmierci. Czas na podsumowanie życia, a główną rolę w kreowaniu idyllicznych wspomnień z dzieciństwa odgrywa przyjaciel Gorwenal. Nie ma wątpliwości, że dla Warlikowskiego właśnie ta część libretta stała się inspiracją do wprowadzenia na scenę motywu pierwszej, młodzieńczej miłości na początku spektaklu. W trzecim akcie, choć oglądamy jedno miejsce akcji, mamy szansę poprzez retrospekcje przebywać w dwóch czasach jednocześnie – teraz i w przeszłości.

W przeszłości zakorzeniony jest obraz rodzinnego stołu, przy którym Warlikowski i Szczęśniak posadzili dziecięce lalki, ale wprowadzają też wspomnianych młodzieńcych kochanków w jedwabnych flyersach. To historia zdecydowanie przynależna do świata współczesnych widzów *Tristana i Izoldy* oraz wątku pokazującego ich przemianę, gdy miłość stygnie, co zostało pokazane w filmowych projekcjach. A przecież Warlikowski pokazując, jak wagnerowski motyw wędruje w czasie, jak zmieniają się emocje odbiorców – nie podważa siły opery, którą wziął na warsztat, w miejscu, gdzie miała prapremierę w 1865 roku. Ostatecznie ocala jej siłę i przekonuje, że wciąż może dla nas mieć znaczenie.

W finale umierający Tristan czeka na Izoldę, która płynie do niego z Kornwalii. Gdy przybędzie, główny bohater zerwie bandaż z oczu i zobaczy ukochaną z równie wielką miłością jak za pierwszym razem, tyle że teraz jego miłość nie jest ślepa, tylko bardzo świadoma. Właśnie w takiej aurze odnowienia miłości mogą w tym samym czasie dokonać ci widzowie, którzy nie są już pewni swoich związków lub myślą o ich ostatecznym rozpadzie. Warlikowski nie tylko odwzorowuje na ekranie to, co się z nimi stało, ale także to, co ich może jeszcze spotkać. Małżeńskie łóżko idzie na dno. Dosłownie. Dzięki efektom specjalnym widzimy, jak pochłonęły je wzburzone fale. Jednak opera przeżywana w formie wirtualnego seansu wywołuje *katharsis*. Związek bohaterów filmu zostaje ocalony. Chwytają się za ręce i wynurzają spod powierzchni wody. Przytulają się. Warlikowski przetworzył operę Wagnera o eliksirze miłości, którą ostatecznie ratuje śmierć – w spektakl, który jest eliksirem miłości działającym na widzów naprawdę oraz pozwalającym im dalej kochać i żyć. ■

Bayerische Staatsoper w Monachium
Tristan i Izolda Ryszarda Wagnera
reżyseria Krzysztof Warlikowski
premiera 29 czerwca 2021

Warlikowski nie ogranicza się do opowiadania po raz kolejny Wagnerowskiej historii, tylko pyta, co znaczy ona dziś, w czasach, gdy miłość trwa chwilę, jest mylona z erotyczną fascynacją, a znaczenie związku, co dopiero małżeństwa, ulega silnej erozji.

warskich, myśliwskich strojach, choć w librecie motyw dający do tego powody pojawia się później. Grają niezwykle delikatnie. Z kolei na początku trzeciego aktu reżyser posadził na scenie oboistkę, również w bawarskim kostiumie, która wykonuje przejmujące solo, wyrażające przecucie nadchodzącej śmierci. Te delikatne zabiegi, nie ingerując w dramaturgię Wagnera, sugerują teatralność sytuacji. Tłumaczy się jedność miejsca i akcji, którą łączy operowa scena w Monachium. Jesteśmy „tu i teraz”, w mateczniku *Tristana i Izoldy*.

Warlikowski nie ogranicza się do opowiadania po raz kolejny Wagnerowskiej historii, tylko pyta, co znaczy ona dziś, w czasach, gdy miłość trwa chwilę, jest mylona z erotyczną fascynacją, a znaczenie związku, co dopiero małżeństwa, ulega silnej erozji. Do tego stopnia, że wzajemna fascynacja Tristana i Izoldy, ich poświęcenie i pragnienie ostatecznego połączenia się poprzez śmierć, mogą wydać się nawet nieprawdopodobne.

Właśnie dlatego filmowa projekcja stanowi narrację równoległą, a może nawet alternatywną wobec Wagnerowskiej. Kiedy bowiem duet śpiewaków dialoguje przez kilkadziesiąt

się z miłosnymi herosami Wagnera, a także to, co z ich uczuciami się stało. W operze Warlikowskiego widzowie zakochani w operze Wagnera i jego wizji miłości stają się równoprawnymi bohaterami. Reżyser przeniósł ich z widowni na ekran, który stał się medium emocji publiczności. Ale czy Tristan, mówiący o sobie w trzeciej osobie, nie wygenerował teatralnej persony? Nie jest głównym bohaterem i obserwującym go widzom jednocześnie?

Co pokazuje operowe lustro, gdy Wagnerowski Tristan i Izolda śpiewają o wielkim uczuciu? Małżeński kryzys, rozpad związku, samotność we dwoje, szczególnie okrutną w łóżku.

Z perspektywy takiej podwójnej narracji oglądamy finał drugiego aktu, gdy król Marek nieoczekiwanie powraca z polowania, by po raz drugi przekonać się, że Izolda nie jest mu wierna, zaś Tristan, którego uratował – odplacił mu się zdradą, w czym można dopatrzeć się odwzorowania relacji samego Wagnera ze szwajcarskim bankierem.

Jeszcze ciekawsze jest rozwiązanie zaproponowane przez reżysera w trzecim akcie. Śmiertelnie ranny Tristan w rodzinne strony przyplłynął statkiem, i to ostatni etap jego