

Zwypowiedzi Aleksandry Kurzak, bo to ona wraz z Robertem Alagną zrezygnowała z występu w „Tosce” w Barcelonie, największą furorę zrobiło określenie „fiutki Pabolinię”. Tak nazwała ona inscenizację opery Pucciniego autorstwa hiszpańskiego reżysera Rafaela R. Villalobosa. Istotnie męskiej nagości było trochę w tym przedstawieniu, ale nie o ten szczegół męskiej anatomii należy się spierać. Nagość zaś na operowej scenie w naszych czasach już właściwie spowszedniała, choć nie u nas.

Opera od początku dziejów podszyta była wieloznaczną erotyką, w końcu muzyka jest sztuką miłości, a pierwszym bohaterem stał się Orfeusz, który poślubił piękną Eurydykę, a ona tuż po weselu zmarła ukąszona przez węża. Co było dalej – powszechnie wiadomo, ale nie do końca jednak. Zrozpaczony Orfeusz zszedł do podziemnego świata duchów i ubłagał bogów, by mógł odzyskać żonę. W drodze do świata żywych, niepomny zaleceń, spojrzął na nią i ponownie utracił.

O tym właśnie opowiadają pierwsze opery – Jacopa Periego i Claudia Monteverdiego – powstałe w początkach XVII wieku. Niektórzy badacze mitologii twierdzą, że później Orfeusz nie zapragnął już żadnej kobiety i przerzucił się na chłopców, ale tego w obu operach nie ma, choć współcześni reżyserzy zastanawiają się, kim jest piękny Apollo pojawiający się w finale u Monteverdiego?

Urok trzeciej płci

Barok z kolei przyniósł fascynację trzecią płcią, jak określano kastratów królujących wówczas w operze. Wcielali się w dzielnych wojowników, a w dziełach komponowanych przez Händla i innych twórców epoki mnóstwo było miłosnych wyznań i afektów, a także męskiej przyjaźni, którą współcześni nam reżyserzy chętnie wzbogacają o homoerotyczne konteksty. Poza sceną natomiast kastraci byli nie tylko uwielbianymi artystami, ale i poszukiwanymi kochankami, bo mimo fizycznej ułomności mogli prowadzić życie seksualne. Skwapliwie korzystał z tego słynny kastrat Caffarelli, który liczbą erotycznych podbojów konkurował ponoć z Casanovą.

Mistrzem erotycznych gier był Wolfgang Amadeusz Mozart, zwłaszcza gdy miał do dyspozycji doświadczonego w miłości autora libretta byłego księdza Lorenza Da Pontego. W ich „Weselu Figara” podstawą intrygi jest zamiar Hrabiego, który nie zamierza zrezygnować z prawa pierwszej nocy i chce zdobyć Zuzannę, narzeczoną swojego służącego. A w tle jest erotyczny dwuznaczny postać Cherubina (rola napisana dla kobiety). Ten kilkunastoletni chłopak zaczyna odkrywać uroki miłości i chciałby wreszcie poznać, czym jest seks. Cherubin lubi ponadto ukrywać się w kobiecych przebraniach, co dodaje mu swoistej dwuznaczności.

Ponad 120 lat później, wzorując się na Mozarcie, w sposób bardziej wyrafinowany rozbudował pomysł takiej gry Richard Strauss, w jego „Kawalerze srebrnej róży” mamy postać 17-letniego Oktawiana (rola także na głos kobiecy). Śpiewaczka musi zatem wcielić się w młodzieńca, ale potem wskutek intrygi stać się kobietą. Oktawiana poznajemy bowiem po nocy spędzonej w sypialni znacznie starszej kochanki, Marszałkowej. Nie chcąc jej skompromitować, przebiera się za pokojówkę. Finał nastę-

puje w ostatnim akcie, kiedy supermacho baron Ochs pragnie zaciągnąć do łóżka atrakcyjną pokojówkę, czyli w rzeczywistości Oktawiana. Widz nie ma przy tym wątpliwości, co Oktawian robił w sypialni Marszałkowej i w jakim celu umówił się z nim/nią Ochs w podmiejskiej gospodzie.

Oprawca i sadysta

Rozmaite przykłady inwencji librecistów i kompozytorów można mnożyć, ale skupmy się na bulwersującej obecnie „Tosce”. To także jest opera o miłości, ale dokładniej rzecz ujmując – o polityce, władzy i seksie. W tle scenicznych zdarzeń jest bowiem bitwa pod Marengo, którą wojska Napoleona Bonaparte stoczyły w czerwcu 1800 roku z armią austriacką sprzymierzoną z królem Neapolu Ferdynandem IV. Jego przedstawiciele okupowali państwo watykańskie odbite od Francuzów. W Rzymie – jak pokazali to libreciści Pucciniego – władzę opartą na terrorze sprawował okrutny baron Scarpia (postać inspirowana autentycznymi przedstawicielami ówczesnej policji rzymskiej).

I jest też oczywiście para kochanków: śpiewaczka Floria Tosca oraz malarz i bonapartysta Mario Cavaradossi. Widz nie ma wątpliwości co do charakteru ich związku, skoro w pełnej miłosnych wyznań scenie pierwszego aktu umawiają się, że spędzą noc w jego willi pod miastem. Jasno też precyzuje swoje oczekiwania względem Toski Scarpia. W zamian za ocalenie życia aresztowanego w wyniku policyjnego pościgu Cavaradossiego żąda, by Tosca mu się oddała. Do spełnienia tego ultimatum na oczach widzów nie dochodzi tylko dlatego, że Tosca w ostatniej chwili zadaje baronowi śmiertelny cios nożem. Dla mieszczańskiej publiczności pierwszych lat XX wieku oglądanie takiej opery było naprawdę ekscytującym, podniecającym przeżyciem.

Wielu współczesnych reżyserów nie ma, co prawda, ochoty na bliższy kontakt z „Toską”, uważając, że nazbyt krępuje ona ich wyobraźnię. To rzeczywiście opera wyjątkowa, pierwszy utwór w historii gatunku tak mocno osadzony w konkretnej scenarii. Miejscem akcji są znane rzymskie budowle: kościół Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese i zamek św. Anioła. Zdarzenia rozgrywają się od ranka 17 czerwca 1800 roku do świtu dnia następnego, z wiadomościami z pola bitwy pod Marengo docierającymi do bohaterów. Na dodatek tzw. didaskalia zawierają mnóstwo szczegółowych wskazówek, które w ciągu ponad stuletnich losów scenicznych „Toski” obrosły teatralną tradycją.

Nie brakuje jednak reżyserów pragnących zerwać z jej historycznym kostiumem zgodnie zresztą z ogólną tendencją w całym światowym teatrze, który akcję klasycznych dzieł nagminnie przenosi bliżej naszej współczesności. Wyraźny polityczny kontekst „Toski” wręcz do tego zachęca. Pierwsze pomysły nasuwały się niemal w sposób oczywisty: były to odniesienia do faszystowskiej dyktatury Mussoliniego. Później opera Pucciniego nabierała jeszcze bardziej aktualnej wymowy, bo czyż problemem naszych czasów nie są systemy totalitarne, dyktatury oparte na przemoc?

To współczesność wiązało się i wiąże z pewną brutalizacją przedstawianych zdarzeń i tym też tropem poszedł Rafael R. Villalobos w swojej głośnej „Tosce” wystawionej najpierw w Brukseli i w Montpellier, a obecnie przynoszo-

nej do Barcelony. Mniej jednak interesowała go polityka, bardziej skupił się natomiast na portrecie barona Scarpia.

To jednoznacznie negatywna postać, co do tego nie ma wątpliwości: niezaspokojony erotycznie samiec, pragnący nieustannie nowych podbojów i w tym celu wykorzystuje swoją władzę i pozycję niczym Harvey Weinstein dwieście lat później w filmowym światku Hollywoodu. Kolejną zdobyczą miała być więc piękna i sławna Floria Tosca.

Hiszpański reżyser zajął jednak głębiej w duszę podłego barona i przedstawił go jako osobnika o skłonnościach sadomasochistycznych. Dla niego torturowanie przeciwników i akt seksualny to w gruncie rzeczy ten sam rodzaj przyjemności w relacji kata i ofiary. Psychologicz-

wszakże mocno naciągana, Pasolini znany był z radykalnych lewicowych poglądów, ale śmierć poniósł z całkiem innego powodu. Został bestialsko zabity na plaży w Ostii przez młodego chłopaka, którego poderwał. Powtarzające się sugestie, iż było to morderstwo o podłożu politycznym, nie zostały potwierdzone.

Można zatem przypuszczać, że hiszpańskiego reżysera bardziej kusila możliwość odwołania do skandalizującego, a ostatniego filmu zrealizowanego przez Pasoliniego w 1975 roku – „Sadó, czyli 120 dni Sodomy”, obrazu seksualnych perwersji i orgii inspirowanych powieścią markiza de Sade'a, a przeniesionej w czasach Mussoliniego. Faszystowski dygnitarze znęcający się nad grupą młodych ludzi bardzo pasowali Villalo-

JACEK MARCZYŃSKI

Bunt dwojga śpiewaków, którzy odmówili udziału w skandalizującej inscenizacji, wywołał burzę.

Był to temat do dyskusji o gwiazdorstwie i prawach artysty, ale u nas oburzano się głównie na brukanie opery pornografią.

BULWERSUJĄCE AKTY

nie jest to uzasadnione, bowiem za sadytycznym znęcaniem się nad więźniami czy tymi, nad którymi mamy władzę, kryją się głęboko ukryte kompleksy i tajemnice tych, którzy tego dokonują. Rafael R. Villalobos jest przy tym sprawnym reżyserem, zatem pod tym względem swój pomysł na tę postać oraz relacje między bohaterami opery Pucciniego przedstawił klarownie.

Gdyby na tym poprzestał, skandalu by nie było. Rafael R. Villalobos – jak wielu dzisiaj reżyserów – poszedł jednak dalej i dokonał tak modnej obecnie również w teatrze dramatycznym reinterpretacji klasycznego dzieła. Postawił bowiem znak równości między malarzem Cavaradossim a reżyserem Pierem Paolem Pasolinim, którego duch krąży po scenie w finale. Hiszpan uważa, że obaj byli wojownikami, którzy za obronę wyznanych ideałów zapłacili życiem. To teza

bosowi do „Toski”. Tym niemniej w ostatecznym kształcie jego inscenizacji erotycznego wyuzdania i pornografii nie ma w ogóle. Jest kilku młodych, przystojnych i nagich mężczyzn snujących się bez celu po scenie.

Salome zrzuca zastony

W gruncie rzeczy nie jest to nic nowego, opera od dawna oswaja widzów z nagością. Skandal wywołał już w 1905 roku Richard Strauss, prezentując swój pierwszy muzyczny dramat „Salome”. Prawdziwym tematem tego biblijnego dramatu jest u niego pożądanie kierujące czynami bohaterów, a najbardziej bulwersował tańiec siedmiu zasłon, podczas którego tytu-

