

Wagnera zdjąć z koturnu

Wagner skomponował muzykę, której żadna reżyseria nie jest w stanie dotrzymać kroku. W finale stajemy przed drzwiami tajemnicy.

Paradoks polega na tym, że czasem arcydzieła powstają z inspiracji trywialną sytuacją życiową, jakby wziętą z opery mydlanej.

ROZMOWA Z
MARIUSEM TRELIŃSKIM
reżyserem



ANNA S. DĘBOWSKA: Dużo się dzieje: w sobotę „Tristan i Izolda” w Baden-Baden, jutro „Salome” Straussa w Warszawie, po drodze nominacja do operowego Oscara...

MARIUSZ TRELIŃSKI: Dostaliśmy dwie nominacje do International Opera Awards: za reżyserię i dla Opery Narodowej, która zyskuje coraz wyższą pozycję na świecie. To wyróżnienie zapewne m.in. za streaming „Straszego dworu” i za poprzednią koprodukcję z Metropolitan Opera - „Jolanty/Zamku Sinobrodego”. Boris Kudlička zaproponował wtedy bardzo wymagającą technologicznie scenografię, z szybkimi i częstymi zmianami obrazu. Całą realizację wzięły na siebie pracownice TWON. Dla zagranicy był to ważny sygnał, iż jeszcze bardziej skomplikowana realizacja, jaką jest „Tristan...”, może powstać w Polsce, wykonana przez tutejszych rzemieślników i dostosowana do wymogów scen w Nowym Jorku czy Pekinie.

Natomiast „Salome” to inscenizacja sprzed dwóch lat, którą zrobiłem na zaproszenie Národní divadlo w Pradze. I właśnie teraz wejdzie ona na stałe do repertuaru Opery Narodowej.

Co łączy oba te tytuły?

- Muzycznie Strauss jest kontynuatorem Wagnera, ale w moim odczuciu więcej je dzieli, niż łączy. W obu warunkiem miłosnego spełnienia jest śmierć. O ile jednak w „Salome” wynika to z kontekstu płci i pełnego wrogości napięcia między mężczyzną i kobietą, o tyle w „Tristanie i Izoldzie” jest mowa o sojuszu, wręcz przewyciężeniu płci, o transcendentnym zjednoczeniu.

Od kilku lat pracuję nad serią oper zbliżonych do siebie: to głównie muzyka niemiecka, dość dramatyczna i pesymistyczna wizja świata. Jeśli szukać wspólnych mianowników, to dla mnie tworzą je trzy ekspresjonistyczne tytuły, które kilka lat temu posta-



Scena w Festspielhaus w Baden-Baden jak przekrój okrętu. Scenografia Borisa Kudlički powstała w pracowniach TWON: wielopoziomowa maszyna z własną sceną obrotową i ekranami do wizualizacji

Jak Polacy pokazali Niemcom Wagnera

Mariusz Treliński wyreżyserował swoje najlepsze, ale też najbardziej pesymistyczne przedstawienie. Pokazany w Niemczech „Tristan i Izolda” jesienią otworzy sezon w nowojorskiej Metropolitan Opera (Met).

Sześć lat temu pokazano tu jego „Jolantę”, ale teraz powrócił w glorii ubiegłorocznego debiutu w Met. Rok temu to właśnie Peter Gelb, dyrektor Met, zaproponował mu wyreżyserowanie słynnego dramatu muzycznego Richarda Wagnera. Niemiecy widzowie mogli więc obejrzeć spektakl, który 26 września otworzy kolejny sezon w Met.

Teatr Wielki - Opera Narodowa jest partnerem tej koprodukcji (polska premiera 12 czerwca, ale z inną obsadą), a Polacy są mózgiem tego niezwykle i - jeśli sędzić po reakcji niemieckiej publiczności - kontrowersyjnego spektaklu (część widzów zareagowała owacją, inni, bardziej konserwatywni - buzieniem, ale pierwsze recenzje są pozytywne i dostrzegają w spektaklu aluzje do aktualnej sytuacji politycznej na świecie). To drugi Wagner w karierze Trelińskiego, po warszawskim „Latającym Holendrze” sprzed czterech lat.

Przez trzy akty scena tonie w mroku lub półcieniach, w których błądzą bohaterowie i nawet wielkie poświęcenie nie przynosi im ratunku. Ale jest to zgodne z genezą tego dzieła (prawykonywanie w 1865 r.) powstałego m.in. w wyniku zetknięcia się Wagnera z filozofią Schopenhauera, mizantropa, który wywarł wpływ na kulturę europejską końca XIX w. Świat jest polem bitwy i nie da się go naprawić - głosił filozof - a ratunkiem od cierpienia, nierozdzielnie związanego z życiem, jest odsunięcie się od świata. Miłość tylko pogłębia cierpienie, uważał Schopenhauer, ale w tej kwestii Wagner miał inne zdanie. „Tristan i Izolda” to wielka pieśń właśnie o miłości, podszyta tęsknotą, ale za śmiercią, nie za życiem. To miłość anarchiczna, która jak dynamit rozsądza społeczny porządek. I taka jest muzyka - napisana wbrew

regułom klasycznej tonalności, torująca drogę do modernizmu. Dysonansowy akord z opóźnionym rozwiązaniem harmonicznego napięcia rozpoczyna jedno z najbardziej prekursorskich dzieł operowych.

O tym po części jest przedstawienie Trelińskiego: o próbie wyknnięcia się systemowi, który nie spuszcza człowieka z oka, oraz o uczuciu nielegalnym i niewygodnym dla władzy, którą uosabia Król Marek (Stephen Milling). Bohaterowie są cały czas pod obserwacją, podglądani przez noktowizor (początkowa scena tonie w zieleni). To jeden ze stałych motywów w spektaklach Trelińskiego, który karierę zaczynał w kinie (adaptacje Witkacego i Dostojewskiego, a także „Egoiści”) - a przeciwieństwo kino od zawsze karmi się voyeuryzmem. Obsesja kontroli ma też źródło w popkulturze i w mediach społecznościowych. Treliński tym razem niczego jednak nie dopisuje na siłę - zręcznie splata wątki, które wysnuwa z libretta, i przekłada na język współczesny, tworzy obrazy, które nie konkurują z muzyką.

Spektakl zaczyna się na okręcie. Tristan to oficer, który Królowi Markowi wiezie przyszłą żonę Izoldę. To branka. Trwa wojna, pierwszy akt to sceny przemocy: próba zbiorowego gwałtu na Brangenie, opiekunce Izoldy (świetna Sarah Connolly), i rozstrzelanie człowieka pod pokładem. Tristan stara się być racjonalny i wykonywać obowiązki. Pierwszy akt, w którym rodzi się uczucie, Treliński rozgrywa symultanicznie na kilkupiętrowej konstrukcji podzielonej jak regał. Ma kilka funkcji: ukazuje odsłonięte wnętrze okrętu, po którym kręca się żołnierze, zarazem jest ekranem gigantycznego monitoringu. Drugi akt - wbrew Wagnerowi - znów rozgrywa się na statku, ale to już scena dla namiętności. Amerykański krytyk Virgil Thomson wyliczył, że w II akcie kochankowie „krzyczą jednocześnie siedem razy” i momenty te są wyraźnie zaznaczone w partyturze. W muzyce słychać więc

ekstazę, natomiast Treliński kreuje świat po katastrofie, w którym znać echa inscenizacji Patrice'a Chéreau (La Scala, 2007). Ten księżycowy chłód nie wyklucza się z gorącą temperaturą muzyki. Berlińscy Filharmonicy brzmieją tak, jakby dawali koncert: miękko, przejrzyście, rozblaskując w kulminacjach, to znów potęgując napięcie aksamitnym piano, które przykuwa uwagę bardziej niż najgłośniejsze forte. Znowu okazało się, że żywotność i siła oddziaływania Wagnera jest niesamowita, a prowadzący Simon Rattle to mistrz.

W trzecim akcie reżyser wyciąga jeszcze jedną kartę, swoją ulubioną, zastosowaną już m.in. w „Turandocie” i „Powder Her Face” - powrót do dzieciństwa, figurę skrzywdzonego dziecka, które nawiedza swoje dorosłe wcielenie. Ta psychoanalityczna interpretacja ma zresztą zakotwiczenie w tekście, a także życiorysie Wagnera, który był półsierotą. Przy rannym Tristanie zjawia się chłopiec, a wraz z nim sugestia, że jego ojciec popełnił samobójstwo. Stąd skłonność bohatera do autodestrukcji, a także poszukiwanie figury ojca i więź łącząca go z Królem Markiem. Treliński sugeruje istnienie trójki, w którym to Marek rywalizuje z Izoldą. W obliczu śmierci Tristana Izolda czuwa przy ciele ukochanego - na scenie właściwie nic się nie dzieje, ale dramat chwyta za gardło.

Eva-Maria Westbroek (Izolda) to głos lepszy niż - i tak dobry - Stuart Skelton (Tristan). Dunka stoi dziś w jednym rzędzie ze słynną Niną Stemme, która zaśpiewa Izoldę w Nowym Jorku.

Bardzo dobry spektakl, nawet jeśli wizualizacje Bartka Maciasa czasem są zbyt dosłowne i ściągają muzykę w stronę melodramatu.

Peter Gelb był na premierze, po której rzucił tylko: „Mroczne, ale to nie jest optymistyczna historia”. A Treliński w lecie przyszłego roku wyreżyseruje „Parsifala” na festiwalu w Bayreuth, na zaproszenie Kathariny Wagner. **ANNA S. DĘBOWSKA**

nowilem zrealizować: „Zamek Sinobrodego” Bartóka, „Salome” i niewiele młodsze od opery Straussa „Umarle miasto” Ericha W. Kornógolda, które zaplanowałem na przyszły sezon w TWON. „Tristan...” wszedł pomiędzy te tytuły, gdy rok temu nieoczekiwanie dostałem propozycję z Met. „Tristan...” był moją obsesją od dawna, mówiłem sobie, że będę mógł się nim zająć, jak już będę reżyserem u schyłku, a tymczasem mogę pracować nad nim już teraz, w sile wieku.

Co jest sednem tego dramatu?

- Liebestod. Całe piękno tego pojęcia polega na tym, że ono jest nieprzetłumaczalne, trudne do pojęcia. To paradoks, sprzeczność, która w swojej niemożliwości zawiera całe wyzwanie i sens. Miłość i śmierć, śmierć z miłości, śmierć jako punkt szczytowy miłości i jej cel? To, co wydarza się w finale, jest największą tajemnicą tego utworu. Wagner skomponował muzykę, której żadna reżyseria nie jest w stanie dotrzymać kroku. W ostatniej scenie monologu Izoldy przechodzi w inny wymiar. Widzimy, że ranny Tristan wykrwawia się w ramionach ukochanej, ale muzyka sugeruje, że przekraczają oni doczesność i idą dalej. Co to jest to „dalej”, gdzie ono jest? - nie sposób odpowiedzieć, bo w tym momencie kończy się racjonalne myślenie. Stajemy przed drzwiami tajemnicy i nie umiemy nic powiedzieć. **Niezwykła jest scena miłosna w II akcie, w którym akcja ulega zawieszeniu, a oni śpiewają przez 40 minut.**

- To jest duet transgresji. Padają w nim zdania wzięte z Schopenhauera, echa filozofii Wschodu. To opis miłości, która przesywa i przemienia w wieczność. „Już nie Tristan i nie Izolda, bez nazwania, bez rozstania, w prapoznaniu, rozkochaniu - zawsze, wiecznie jedno ja”. To, co indywidualne, zanika. Oboje chcą rozpląnąć się w niebycie, w nirwanie, przestać istnieć.

Ta historia toczy się na dwóch płaszczyznach. W tym wewnętrznym mamy do czynienia z misterium miłosnym. W zewnętrznym widzimy dwoje ludzi, których wiąże zakazane uczucie, bo jest przecież ten trzeci, Król Marek, którego oboje zdradzają i mają za to ponieść słuszną karę. To nawiązanie do sytuacji z życia Wagnera - romansu z Matyldą Wesendonk, żoną jego mecenasa i przyjaciela Otto Wesendonka. Paradoks polega na tym, że czasem arcydzieła powstają z inspiracji właśnie taką trywialną sytuacją życiową, jakby wziętą z opery mydlanej.

Czym jest ta opowieść w XXI w.? Dziś nie idealizuje się tak miłości i śmierci.

- Ja tak nie uważam. Trzeba przeciąć życie, żeby dotknąć wieczności - to jest motyw w szalenie silny dzisiaj, zwłaszcza wśród bardzo młodych ludzi, opowieść o galernikach wrażliwości, osobach, które nie są w stanie znaleźć spełnienia w tym świecie. Weźmy pokolenie emo, krzyk młodych, całą współczesną muzykę zarażoną śmiercią. Nawet definicja orgazmu, który nazywany jest „la petite mort”, czyli małą śmiercią. A współczesne kino? „Melancholia” von Triera, w której koniec jest wyczekiwany z tęsknotą, „Thelma i Louise” czy „Wielki błękit” Bessona... Trudno sobie wyobrazić, żeby Tristan i Izolda byli w stanie utrzymać tak wielkie napięcie uczuciowe w ewentualnym codziennym życiu przez wiele lat. W szczytowym punkcie ekstazy zapada kurtyna, w filmie pojawia się wtedy napis „happy

end”, dalszego ciągu nie należy sobie wyobrażać.

Dlaczego Tristan jest żołnierzem?

- Dlatego, że rycerz przenosi mnie w strefę baśni, a ja staram się robić opery o ludziach. Poza tym w czasach Wagnera wojna kojarzyła się jeszcze z czymś szlachetnym, dziś wiemy, że to przede wszystkim okrucieństwo i zabijanie. Mamy więc do czynienia z Tristanem rozdwojonym, o czym wyraźnie pisze Wagner w librecie. Jako Tantris zabija przeciwników, w tym narzeczonego Izoldy. Jako Tristan jest człowiekiem nieakceptującym tego świata, prototypem artystów takich jak Proust czy Kafka, tego wszystkiego, co tworzy esencję europejskiej melancholii. Chciałem stworzyć postać wewnętrznie sprzeczną: wrażliwca, który próbuje się dostosować do męskiego świata. Dlatego tak ważną postacią jest u mnie Król Marek, który uosabia porządek oparty na dominacji.

U Wagnera tylko jeden akt rozgrywa się na statku - u pana cały spektakl. Dlaczego?

- Na tym polegał nasz główny pomysł. Przeciwstawienie dwóch realistycznych aktów finałowi. Najpierw pokazuję wojnę, konflikt między Irlandią i Anglią, sytuację więzionych kobiet. Później jednak morską podróż staje się podróżą do kresu nocy, która nigdy się nie kończy. W tyle głowy miałem „Odyseję kosmiczną” Kubricka, gdzie rejs w przestworzach staje się podróżą w głąb siebie, oraz oniryczne podróże Tarkowskiego w przeszłość.

W moim „Holendrze” realna była sama woda, bez statku, tu jest odwrotnie, wodę wyobraża sobie widz, gdy słyszy muzykę, w której kipi żywioł. Ta realizacja jest rewersem „Holendra”, choć bohaterowie Wagnera mają jakiś wspólny rys, skazę, noszą w sobie ranę, która powoduje, że chodzą na pół martwi po świecie, jak Tristan, Holender czy Amfortas z „Parsifala”. Przygotowując się do tej inscenizacji, czytałem raz jeszcze „Melancholię” Antoniego Kępińskiego, aby stworzyć wiarygodny portret psychologiczny Tristana. Ta opera Wagnera jest dla mnie przede wszystkim opowieścią o ludziach i spośród jego wszystkich opowieści historią najbardziej intymną.

A praca z Simonem Rattle'em?

- To jedna z najsilniejszych osobowości, z jakimi się spotkałem. Ale równocześnie czuły człowiek, który wsłuchuje się w partnera. Sam przyznał, że chce zadyrygować to jak muzykę kameralną, przedstawić jako spotkanie dwojga ludzi, odzierając opowieść z koturnu. On też jest zdania, że to najbardziej ludzki z dramatów Wagnera.

Soliści i orkiestry będą się zmieniali. To doświadczenie daje mi fantastyczną okazję do innego spojrzenia na świat opery. Sama ranga „Tristana...”, tradycja jego wystawień tworzy odpowiedzialność. Dodatkowo dochodzi kontekst różnej publiczności. Spektakl obejrżeli najpierw Niemcy, dla których ten tytuł jest skarbem narodowym. Potem Warszawa, w której Wagner wciąż obciążony jest odium związanym z wojenną traumą. Następnie Nowy Jork - sceptyczny wobec całej europejskiej dekadencji. Na koniec ten „trup Europy” zostanie zawieszony do Chin. Odbiór w każdym miejscu tworzy nowe konteksty i będzie radykalnie inny. Dlatego mogę polegać tylko na sobie i - przy całej komplikacji tego czteropółgodzinnego spektaklu - być wiernym własnemu odczytaniu. ●