

# Wojna i niepokoje

AUTOR: DOROTA KOZIŃSKA

**Być może polski widz potrzebuje takiego *katharsis*:** grającej na emocjach historii o opresyjnym patriarchacie, fanatyzmie religijnym i okropnościach wojny, przemyconej pod pretekstem inscenizacji *Mocy przeznaczenia*.

■ Tak ubogiego sezonu operowego w TW – ON nie pamiętam od dziecka, a ściślej od połowy lat siedemdziesiątych, kiedy zasiliałam grono stałych bywalców gmachu przy placu Teatralnym. Do grudnia włącznie żadnej nowej inscenizacji, w tym roku – przed końcem czerwca – tylko dwie, i obydwie w reżyserii Mariusza Trelińskiego. *Moc przeznaczenia* spadła z afisza w styczniu, po pięciu spektaklach, *Peter Grimes* Brittena pójdzie zaledwie cztery razy. Dla niepoznaki pod zakładką „opera” w internetowym wykazie premier figuruje także *Chorus Opera* (kolorowa składanka kilkunastu scen chóralnych) oraz *María de Buenos Aires*, „tango operita” Astora Piazzolli, ciekawostka na kilkanaścioro wykonawców, którą z powodzeniem można by wystawić w klubie jazzowym lub dowolnym teatrze, niekoniecznie muzycznym.

Trudno się dziwić, że wygłodzona publiczność niecierpliwie wyczekiwała premiery *La forza del destino* – dzieła, które po wojnie przemknęło przez sceny w Bytomiu, Poznaniu i Łodzi. Kolejną „wielką nieobecną” w naszych repertuarach (dla porównania: tylko w ubiegłym sezonie grana w siedmiu miastach niemieckich) większość rodzimych miłośników Verdiego zna jedynie ze słyszenia. Mało kto protestował przeciwko powielanym w zapowiedziach komunałom o rzekomej słabości libretta Francesca Marii Piavego. Operomani z powagą kiwali głowami, czytając przedpremierowe wy-nurzenia reżysera o niewidzialnej sile patriarchy i społecznej fascynacji wojną. Wielbiciele pięknego śpiewu cieszyli się z powrotu Tomasa Koniecznego na warszawską scenę (nie zwracając uwagi, że właściwie będzie to debiut tego artysty w repertuarze verdiewskim – Konieczny od kilkunastu lat występuje na światowych scenach prawie wyłącznie w operach

Wagnera i Ryszarda Straussa) i odkrywali jak Amerykę nazwisko Izabeli Matuły, „dziewczyny z Podkarpacia”, która od dawna śpiewa za granicą i cieszy się w pełni zasłużonym uznaniem profesjonalnej krytyki. Po premierze media społecznościowe pękały w szwach od zachwytów nad „nową operą Trelińskiego”. Odrąbiono kolejny sukces – być może na miarę kilku sezonów – co po konfrontacji z rzeczywistością teatralno-muzyczną skłoniło mnie do refleksji nie tylko nad samą inscenizacją, lecz i nad ogólną kondycją współczesnego widza operowego w Polsce.

Paradoksalnie, historia zatacza koło. Znów zaczynamy traktować operę jako formę przede wszystkim teatralną – ten aspekt zszedł na dalszy plan wobec muzyki dopiero w początkach XIX wieku. Za nawrotem do teatralności nie idzie jednak w parze myśl, jaka bez mała sto lat temu przyświecała pierwszym twórcom opery reżyserskiej: żeby dzieło zreinterpretować zgodnie z duchem czasu, nie naruszając przy tym jego substancji. Odbiór się słyca, i to na wszystkich poziomach. Reżyserzy, nie umiejąc „czytać” muzyki, czytają wyłącznie libretto, po czym dochodzą do wniosku, że jest idiotyczne i niespójne, więc zaczynają je poprawiać. Widz, który podobnie jak twórcy inscenizacji nie potrafi już utożsamić się z dziełem, żąda coraz to nowych podniet. Wzrusza się książką, serialem albo filmem w kinie. Do opery idzie po to, żeby popatrzeć na kostiumy, zachwycić się rozmachem scenografii, jakością efektów specjalnych, mnogością aluzji do wydarzeń z pierwszych stron portali internetowych. Muzyki słucha przy okazji: jeśli soliści ładnie zaśpiewają, a dyrygent w miarę czysto i równo doprowadzi rzecz do finału, uzna, że wykonanie było olśniewające.

O tym, że spektakle Trelińskiego są o jakieś ćwierć wieku w tyle za produkcjami prawdziwych nowatorów w operze, pisałam wielokrotnie. Za awangardę uchodzą tylko poza Europą, w opinii publiczności jeszcze bardziej konserwatywnej niż w Polsce. Warto jednak pamiętać, że nie są to już właściwie spektakle Trelińskiego, tylko aktualnie współpracującego z nim dramaturga (Marcin Cecko) oraz wybitnego, obdarzonego niepospolitą wyobraźnią scenografa, który towarzyszy mu od pierwszych kroków na scenie operowej (Boris Kudlička, tym razem w parze ze znakomitym kostiumografem Moritzem Jungem). Treliński od lat zostawia śpiewaków-aktorów samopas i dopuszcza na scenie sytuacje, które kłócą się nie tylko z muzyką i librettem, ale też z najzwyczajszą logiką. W *Mocy przeznaczenia* Leonora jedzie do klasztoru samochodem, wpada w poślizg, dachuje, wydostaje się z wraku zakrwawiona, po czym oznajmia radośnie: „Son giunta!”. Ani Brat Melitone, ani Ojciec Gwardian nie sprawiają wrażenia, jakby dostrzegli w niej ofiarę wypadku. Don Alvaro śpiewa „La vita è inferno all'infelice”, wsparty od niechcienia na rozżarzonej pokrywie koksownika. Ciężko ranny, śmiga po scenie raźniej niż udzielający mu pierwszej pomocy Don Carlo. To nie są nowatorskie tropy interpretacyjne. To rażące braki warsztatowe albo nieumiejętność wygzekwowania koncepcji od wykonawców, w których gronie znalazło się przecież kilku zdolnych i dobrze wykształconych aktorów, na czele z Tomaszem Koniecznym.

Inna rzecz, że Treliński zastąpił konwencję, której nie rozumie i nie ceni, koncepcją płytką, banalną, chwilami wręcz irytującą. *Moc przeznaczenia* jest operą późną, z czasów, kiedy Verdi mógł sobie pozwolić na śmiało eks-



fot. Magda Hueckel / TW-ON

Moc przeznaczenia, reż. Mariusz Treliński, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie [2023]

peryenty z formą i dramaturgią utworu. Nowatorstwo *La forza del destino* pod wieloma względami przerosło epokę. W tej historii nie liczą się motywacje, charakter i uczynki protagonistów: głównym bohaterem jest zawarte w tytule przeznaczenie, przypadek rozumiany podobnie, jak w powstałym przeszło sto lat później filmie Kieślowskiego. Każda z postaci dramatu funkcjonuje w innym świecie: do tragedii dochodzi nieuchronnie, ilekroć ślepy los skrzyżuje drogi tych bytów. Stąd luźna struktura narracji i nagłe przeskoky czasowe. Stąd pomieszanie stylów i toposów. Króluje idea. Reszta – klasztor, wojna, ojcowska władza nad córką – to tylko dramaturgiczne ozdoby, opium dla operowego ludu.

Tymczasem u Trelińskiego układa się to wszystko w podejrzanie aktualną, publicystyczną opowieść – o czasie sprzed wojny, kiedy bogaci tyrani pili na umór, a ich zahukane dzieci topiły ból w narkotykach i romansach z chłopcami spoza elity; o teraźniejszym czasie wojny w Ukrainie i muru na wschodniej granicy (oczko w stronę widza polskiego); oraz o apokalipsie, która czeka cały świat, jeśli przeznaczenie stanie po niewłaściwej stronie konfliktu (oczko w stronę przyszłego widza Metropolitan Opera: akt IV rozgrywa się na zrujnowanej, wypełnionej uchodźcami stacji nowojorskiej kolejki podziemnej). Opowieść

– dodajmy – zrealizowaną „na bogato”, w oprawie scenicznej wystawnej nawet jak na Kudlińkę, z wirującą już w uwerturze sceną obrotową i mnóstwem spektakularnych projekcji.

A także nieodłączną od każdej z ostatnich produkcji Trelińskiego grupką tancerek, tym razem wystylizowanych na króliczki „Playboya”, które w scenach wojennych przybierają postać uszatyh zombie w maskach z pustymi oczodołami. Pomijam wątpliwości, czy po kilkunastu miesiącach tragicznej wojny, w mieście pełnym uciekinierów z Ukrainy, wypada zastąpić komiczny epizod z markietanką występem „zespołu rozrywkowego, który ma podnieść morale zmasakrowanych bitwą żołnierzy” (zwłaszcza że morale zmasakrowanych żołnierzy podnosi też gumowa lalka z sex-shopu). Zwracam tylko uwagę, że jest to pomysł zerżnięty z wciąż jeszcze obecnej w repertuarze Oper Frankfurt inscenizacji Tobiasza Kratzera. Z zastrzeżeniem, że u niemieckiego reżysera jakoś się to trzyma kupy, albowiem króliczki pojawiają się wyłącznie w akcie III, rozegranym w realiach wojny wietnamskiej. Żadnym odkryciem nie jest też połączenie ról Calatravy i Gwardiana (obficie uzasadnione przez Trelińskiego), praktykowane namgminnie we współczesnych teatrach operowych, zwłaszcza dysponujących ograniczonym budżetem.

Być może polski widz potrzebuje takiego *katharsis*: grającej na emocjach historii o opresyjnym patriarchacie, fanatyzmie religijnym i okropnościach wojny, przemyczonej pod pretekstem inscenizacji *Mocy przeznaczenia*. W jej związku z arcydziełem Verdiego nie będzie już wnikał. Zachwyci się niewątpliwym talentem Izabeli Matuły, nieświadom, że reżyser pozwolił w pełni dojść do głosu jej Leonorze dopiero w arii *Pace, pace, mio Dio!* w ostatnim akcie. Nie zwróci uwagi, że Calatrava i Gwardian w interpretacji Tomasza Koniecznego zabłąkali się na scenę TW – ON z całkiem innej, Wagnerowskiej bajki. Przymknie oko i ucho na kilka ewidentnych wpadek obadowych. Pochwali niestyłową grę orkiestry pod batutą Patricka Fournilliera, za długi narracji obwiniając kompozytora i jego librecistę.

A ja już truchleję na myśl o kolejnej „nowej operze Trelińskiego”. I próbuję przewidzieć zawczasu, w której scenie *Petera Grimesa* pojawi się gumowa lalka, gdzie zaś tancerki rewii.

Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie

*Moc przeznaczenia* Giuseppe Verdiego  
reżyseria Mariusz Treliński  
premiera 13 stycznia 2023