

## Spór o słowa Aleksandry Kurzak

# WALKA O DOMINACJĘ

**W Polsce opera może dzielić ludzi równie skutecznie jak polityka i gender. Po wywiadzie z Aleksandrą Kurzak na forach gratulowano śpiewaczce odwagi w podjęciu tej decyzji lub oskarżano ją o głupotę (sic!), wsteczność („dulszczyzna”) i brak profesjonalizmu.**

Anna S. Dębowska

**O**pera jest sztuką rodzinną” – powiedziała Aleksandra Kurzak w rozmowie ze mną opublikowanej w „Gazecie Wyborczej”. W domyśle: „...a nie sztuką dla reżyserów z ich »zobocznymi« pomysłami”. Rozmowa dotyczyła powodów, dla których artystka zdecydowała się z mężem – tenorem Roberto Alagna – zerwać kontrakt z Gran Teatre del Liceu w Barcelonie na udział w inscenizacji „Toski” Giacoma Pucciniego w reżyserii Rafaela R. Villalobosa.

### DLACZEGO TERAZ PORZUCILI „TOSCĘ”

Wywiad odbił się głośnym echem w mediach, również społecznościowych – na forach gratulowano śpiewaczce odwagi w podjęciu tej decyzji lub oskarżano ją o głupotę (sic!), wsteczność („dulszczyzna”) i brak profesjonalizmu. Okazało się, że przynajmniej w Polsce opera może dzielić ludzi równie głęboko jak polityka i gender. Z obu stron padały argumenty świadczące o dogmatyzmie myślenia zarówno konserwatystów, których śmieszny lub złośliwy pojęcie wolności w sztuce, jak i tych, dla których opera to pretensjonalna rozrywka dla bogatych i najlepiej rozwalić ją od środka.

W rozgorączkowanej dyskusji przeciwnicy Aleksandry Kurzak zastanawiali się, dlaczego dopiero teraz nastąpiło rozwiązanie przez nią i Alagnę kontraktu na „Toscę” i Cavaradosiego. Wychodzili z założenia, że państwo Alagna, którzy podpisali umowę już trzy lata temu, musieli w ubiegłym roku słyszeć o kontrowersyjnej inscenizacji Villalobosa pokazanej w Brukseli (w koprodukcji z Barceloną).

Dyrektor opery La Monnaie w Brukseli Peter de Caluwe sugerował na Facebooku, że małżeństwo śpiewaków porzuciło „Toscę” Villalobosa (premiera w Barcelonie w styczniu 2023 r.), ponieważ Roberto Alagna zaangażował się do roli tytułowej w musicalu o Alu Capone. Premiera odbędzie się w Paryżu mniej więcej w tym samym czasie co barcelońska „Tosca”. Żartował też, że Alagna nie chce brać

udziału w „Tosce” ze względu na pokazaną w niej przemoc i nagość, a bierze udział w musicalu o gangsterze, gdzie też pokazuje się nagość – tyle że kobietą, nie męską.

### SPÓR MIĘDZY MUZYKĄ A TEATREM

Sednem tej emocji jest trwający spór między muzyką reprezentowaną przez kompozytora, śpiewaków i dyrygentów a teatrem reżyserskim (Regietheater). Jest to spór iście tragiczny, na miarę tragedii antycznej, z której wywodzi się opera jako gatunek muzyczny. Każda ze stron ma bowiem swoją rację.

Muzyka ma w operze znaczenie nadrzędne, którego teatr reżyserski przeważnie nie uznaje.

Teatr reżyserski, pokłosie rozpoczętej ponad sto lat temu wielkiej reformy teatru, przyznaje sobie w operze – tak jak wcześniej w teatrze dramatycznym – swobodę bez granic w obróbce twórcy, za jakie uznaje zamknięte dzieło artystyczne innego autora – w przypadku opery jest to kompozytor. Może być tak, że tylko od asertywności dyrygenta, odpowiadającego za tzw. kierownictwo muzyczne, zależy zachowanie dzieła w całości i w przewidzianym przez jego twórcę kształcie rozwoju dramatycznego i muzycznego.

Nie zawsze zresztą musi tu być konflikt – świat operowy słyszał bowiem o przypadkach dobrej współpracy reżysera z dyrygentem, w dodatku bez składania kompozytora i jego dzieła na ołtarzu ofiarnym nowej lub postnowoczesnej sztuki.

Publiczność operowa w krajach bardziej konserwatywnych, jak Polska, na ogół źle znosi reżyserskie pomysły, czasem zaiste absurdalne, czasem jednak wymagające sporej erudycji ze strony odbiorcy. Drażniące są dla niej poruszane na scenie wątki społeczne, brutalność, czasem przeciwieństwo wpisane w działanie postaci operowych, a także tematy genderowe i feministyczne wydziewki – wszystko to, co nie zgadza się z przyjętą w danym kraju normą społeczną.

Niektóre propozycje reżyserów i współpracujących z nimi dramaturgów rzeczywiście pozostają nieczytelne i niezrozumiałe, ale wtedy jest to często sprawa słabego rzemiosła. Niektóre pomysły przystają do tre-



ści dzieła kompozytora jak stara tapeta do brudnej ściany. Ale są też reżyserzy, np. Calixto Bieito, Claus Guth, a wcześniej Peter Sellars, którzy potrafią przeprowadzić swoje artystyczne wizje z taką siłą przekonywania, że nawet dzieło kompozytora idzie im w tym na rękę. Trudne puzzle, którymi jest produkcja operowa, układają się wtedy w spójną całość.

Niektórzy reżyserzy wchodzą w dialog z kompozytorem lub jego epoką. Inni wydobywają z dzieła tematy zatarte przez tzw. tradycję wykonawczą („Halka” Stanisława Moniuszki jako opera społeczna), a nawet wątki nieświadomione sobie przez samego twórcę, zwłaszcza gdy żył w czasach, kiedy nikomu nie śniło się o psychoanalizie.

Są gry z konwencją teatralną, filmowe asocjacje, przenoszenie danej opery w kosmos lub świat fantasy itp. Opera jest gatunkiem bardzo elastycznym, pojemnym, otwartym na najbardziej szalone interpretacje i bardzo cierpliwym.

### KTO POWINIEN BYĆ NA PIERWSZYM PLANIE

Aleksandra Kurzak we wspomnianym wywiadzie mówi jak osoba zdesperowana, ale też chętna do mieszania w kotle tego sporu. Po pierwsze, nie chce żadnego „głębszego przekazu” i nadpisywanie przez reżysera rozmaitych historii w dziele operowym doprowadza ją do wściekłości. Utwory operowe mają już – jej zda-

niem – swoje przesłanie, do którego nie trzeba dodawać. W przeciwnym wypadku – pozwól sobie dopowiedzieć – robi się z tego kakofonia znaczeń i sensów.

Zdarzają się niezbyt szczęśliwie zrealizowane dzieła, w których poziom skomplikowania i liczba informacji płynących ze sceny przekraczają możliwości percepcji przeciętnego człowieka. I tu się z Aleksandrą Kurzak zgadzam.

Zgłaszam jednak od razu votum separatum w stosunku do tych jej fanów, którzy radzą, by oglądać na scenie widowiska historyczne, panów w pluderkach i panie w krynolinach.

„Reżyser nie jest twórcą” – grzmi śpiewaczka, redukując go do roli inspicjenta w XIX-wiecznym teatrze gwiazd. Sporo ją to zdanie kosztowało, została nazwana „osobą niezbyt mądrą”, która „nie zna się na teatrze”, a skoro jej się nie podoba, „może występować w koncertowych wykonaniach oper”. Mamy tu klasyczny klincz – obie strony zwały się w ataku nienawiści i nie ma na razie widoków na rozejm. Tym bardziej że w Polsce awantura o kształt opery staje się kolejnym odcinkiem w serialu zwanym „wojna kulturowa o gender i LGBT”.

Tymczasem jest to walka o dominację, zawsze obecna w dziejach opery. W XVIII w. kompozytor i dyrektor londyńskiego teatru Georg Friedrich Händel był zmuszony prowadzić wojnę podjazdową z dwiema włoskimi gwiazdami śpiewu o to, kto dyktuje warunki.

Śpiewacy chcą być na pierwszym planie, chcą, aby ich śpiew był w operze najważniejszy, czasem chcą po prostu dobrze sobie pomuzycować z innymi śpiewakami, z dyrygentem i orkiestrą. Jestem całym sercem za takim podejściem, bo z tego powstają wspaniałe, długo pamiętane przeżycia artystyczne. „Musica prima inter pares”.

Reżyser też chce być ważny, chce panować nad wszystkim, chce realizować swoje koncepcje, oczekuje spolegliwości od śpiewaków, o których myśli, że są przede wszystkim aktorami.

*Śpiewaczka w rozmowie z „Wyborczą” wyraziła zniechęcenie nie tylko nagością na scenie (młodzi statyści z odsłoniętymi penisami, aluzje do praktyk sadomasochistycznych), ale też niskim poziomem artystycznym samej realizacji*





Nie zawsze interesują go muzyka czy akustyczne uwarunkowania sztuki wokalne, to, gdzie ma stać solista, gdzie ma być ustawiony chór.

Fani opery są różni: jeżdżą po całej Europie i Stanach Zjednoczonych za śpiewakami, ale jeżdżą też za reżyserami, niektórzy za jednymi i drugimi.

Ale jest też spora część „operomaniaków”, którzy chcą tylko śpiewaków w pięknych kostiumach i dekoracjach i reżyzerskie pomysły ich mierzą. To oni przyklaskują słowom Aleksandry Kurzak. Tę opinię podziela też wielu innych wokalistów solistów.

Dyrygent (ka) zdaje się w tym wszystkim najmniej ważny lub ważna, choć to przecież na jego lub jej barkach spoczywa odpowiedzialność za realizację skomplikowanej, wie-

*Są gryz konwencją  
teatralną, filmowe  
asocjacje, przenoszenie  
danej opery w kosmos lub  
świat fantasy itp. Opera  
jest gatunkiem bardzo  
elastycznym, pojemnym,  
otwartym na najbardziej  
szalone interpretacje  
i bardzo cierpliwym*

• **Roberto Alagna i Aleksandra Kurzak uzasadniali swoją decyzję porzucenia barcelońskiej „Toski” estetycznym sprzeciwem wobec inscenizacji Villalobosa gloryfikującej jakoby nagość i przemoc (na zdjęciu: na scenie sopockiej Opery Leśnej w lipcu 2019 r.)** FOT.

KAROL MAKURAT/  
REPORTER

lowarstwowej produkcji muzycznej, m.in. za harmonijne połączenie tego, co dzieje się na scenie (śpiew solowy i chóralny, ruch sceniczny), z warstwą orkiestrową opery. Nie każdy dyrygent sprawdza się w operze i jest w stanie odgrywać rolę zwornika wszystkich elementów, które składają się na spektakl operowy.

A słuchacz cierpi, gdy orkiestra rozjeżdża się ze śpiewakami lub ich zagłusza, gdy śpiewacy wchodzą za późno lub za wcześnie, bo dyrygent źle pokazał im „wejście” lub w ogóle zajmował się wyłącznie orkiestrą.

Nawet najbardziej pomysłowa, konsekwentnie zrealizowana inscenizacja nie wybrzmi w stu procentach, jeśli zawiedzie muzyka – obsada wokalna, orkiestra i dyrygent.

## O CO CHODZI Z TĄ NAGOŚCIĄ

Jestem operową symetrystką. W operze fascynuje mnie muzyka, ale jestem też ciekawa jej teatralnego wymiaru i odczuwam coś na kształt szczęścia, gdy obie te warstwy łączą się harmonijnie ze sobą, aby oddać głęboki sens danego tytułu.

Dlatego wzorową inscenizacją jest dla mnie „Tristan i Izolda” w reżyserii Petera Konwitschnego z Bayerische Staatsoper w Monachium, przy czym jest to spektakl sprzed ponad 20 lat i w oczach „młodych gniewnych” zapewne dość tradycyjny. Ale dzięki niemu zrozumiałam, na czym polega owa Wagnerowska „Liebestod” (spełnienie miłosne w śmierci), choć nie jest to jedyna wartość, którą wyniosłam z tej inscenizacji.

Z zasady nie jestem przeciwniczką śmiałych reżyzerskich koncepcji, jeśli są dobrze przeprowadzone, choć nie lubię, gdy obraz nie zgadza się z charakterem muzyki – rozgrywający się w lagrze, w męskiej wspólnotce więziennej „Parsifal” Kirilla Sieriebriennikowa (Wiener Staatsoper) jest świetny za sprawą doskonale wyreżyserowanych scen i postaci, ale ponury obraz więzienia jakoś nie współgra z odświętnym charakterem tego muzycznego misterium scenicznego Richarda Wagnera.

Kurzak i Alagna uzasadniali swoją decyzję porzucenia barcelońskiej

„Toski” swoim estetycznym sprzeciwem wobec inscenizacji Villalobosa gloryfikującej jakoby nagość i przemoc. Wyjaśnijmy, na czym polega owa kontrowersja.

Hiszpański reżyser wykorzystał operę Giacomina Pucciniego, aby oddać hold lewicowemu pisarzowi, poecie i reżyserowi filmowemu Pierowi Paolowi Pasolinemu. W tym roku przypada setna rocznica urodzin Pasoliniego zamordowanego w 1975 r. w niewyjaśnionych okolicznościach.

Villalobos sugeruje za dziennikarką Orianą Fallaci, że był to mord polityczny inspirowany przez faszystującą włoską pravicę. W „Tosce” w dość wyważony sposób nawiązuje do niektórych scen z „Salo”, nakręconej w 1974 r. przez Pasoliniego ekranizacji pornograficznej książki markiza D.A.F. de Sade’a „120 dni Sodomy” (1785). Grupa arystokratycznych libertynów więzi kilkanaścioro młodych ludzi obojga płci (antycypacja obozu koncentracyjnego), poddając ich torturom, urządzając sadomasochistyczne orgie, w których dochodzi m.in. do koprofagii, czyli zjadania odchodów lub wypróżniania się do ust libertyna, który przeżywa wówczas seksualne spełnienie. Wszystkie granice norm społecznych i etycznych są tutaj zniesione. W „Salo” Pasoliniego libertynami są faszystowscy dygnitarze, a film stawia znak równości między ideologią faszystowską a przemocą.

Śpiewaczka w rozmowie z „Wyborczą” wyraziła zniesmaczenie nie tylko nagością na scenie (młodzi statyści z odsłoniętymi penisami, aluzje do praktyk sadomasochistycznych), ale też niskim poziomem artystycznym samej realizacji.

Nie podzielam zdania artystki – inscenizacja została zarejestrowana, oglądałam ją i uważam spektakl Villalobosa za dość sprawnie zrealizowany, zaś nałożenie na siebie postaci dwóch artystów – rewolucyjnego malarza Cavaradossiego i filmowca Pasoliniego – jakoś mnie nie szokuje. O nagich penisach statystów nawet nie chce mi się pisać – żyjemy w XXI w., to już nie jest żadne tabu, kto oglądał teatr Warlikowskiego, Lupy, Kleczewskiej, Garbaczewskiego, ten wzrusza ramionami. Że w operze? A czemu nie. ●