

KLUCZ DO KOSZMARU

## Ponad sto lat czekaliśmy na przedstawienie w Polsce jedynej ukończonej opery Debussy'ego w jej pełnej, orkiestrowej wersji. Spektakl Katie Mitchell tym bardziej może wydać się kontrowersyjny

**Bartosz Kamiński** \ *Peleas i Melizanda* to jedno z tych operowych arcydzieł, które nawet dziś, po ponad stu latach od premiery, zdają się skrywać tajemnicę. Jakby dotychczasowym przedstawieniom i interpretacjom dzieła Debussy'ego napisanego na podstawie sztuki belgijskiego symbolisty Maurice'a Maeterlincka nie udało się rzucić pełnego światła na ukryte w nim znaczenia. Estetyzm, surrealizm, psychologizm – jakiegokolwiek użyć klucza, trudno pozbyć się wrażenia, że część drzwi pozostaje zamknięta. Może to fascynować, a może irytować, tym bardziej, że tradycja inscenizacji *Peleasa i Melizandy* na polskich scenach nie istnieje – opera ta pojawiła się tu raz, w roku 2002 na Scenie im. Młynarskiego Teatru Wielkiego w Warszawie, w ładnym (i nic więcej) przedstawieniu w reżyserii Tomasza Koniny.

Zrealizowany z okazji stulecia premiery spektakl, w kameralnej wersji z fortepianem, był jedynie listkiem figowym dla przykrycia faktu całkowitego lekceważenia w Polsce jednego z najbardziej zdumiewających dzieł w historii opery. Nowa inscenizacja w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej, koprodukcja z festiwalem z Aix-en-Provence, może wywołać szok, przynosi bowiem interpretację bardzo dociekliwą, a co za tym idzie – gęstą i rozbudowaną. Sławna dziś brytyjska reżyserka Katie Mitchell swoim sposobem nałożyła na wątlą i leniwą akcję opery Debussy'ego dodatkowe plany, w których ucieleśnia marzenia, tęsknoty i lęki bohaterów. Przeniosła ją z mrocznego, średniowiecznego zamku, stojącego nad brzegiem morza pośród gęstych lasów, do okazałej modernistycznej willi, której czasy świetności wyraźnie już minęły, a której właściciele żyją w przywiązaniu do codziennych rytuałów mających utwierdzać ich społeczny status.

Choć opowieść toczy się w bliżej nieokreślonej współczesności, przez użyte dekoracje i kostiumy trudno pozbyć się skojarzeń z dziełami wielkich reżyserów filmowych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, portretujących dostatnie, ale puste życie rodzinne,

które w pewnej chwili odsłania zaskakujące pęknięcia: *Teoremat* Pasoliniego czy *Dyskretny urok burżuazji* Buñuela. Tropem może być także *Mroczny przedmiot pożądania* tego ostatniego, bowiem w tym przedstawieniu *Melizanda* ulega przedziwnemu podwojeniu i jest zarazem uczestniczką zdarzeń i projekcją fantazji – własnych i pożądających jej mężczyzn.

Jednak Katie Mitchell jest zbyt zdolną i oryginalną reżyserką, żeby bazować na podobnych skojarzeniach, a tym bardziej posługiwać się cytatem – w sposób fascynujący i precyzyjny tworzy teatralnymi środkami klaustrofobiczną atmosferę zgodną z nastrojem i wymową dzieła Debussy'ego, każąc uwikłanym w miłosny trójkąt głównym bohaterom krążyć jak ćmy po zakamarkach rezydencji, w pogoni za lub w ucieczce przed rojeniami swoich umysłów.

Niebagatelną rolę pełni tu ruch sceniczny, płynny i pełen wymownych, choć dyskretnych gestów, kształtowany niczym we współczesnym teatrze tańca. To rzadka okazja, by oglądać wytrawnych śpiewaków odnajdujących się tak znakomicie w misternej i wymagającej partyturze ruchu. Całe przedstawienie ma wirtuozowski charakter, płynnie i nieustannie zmienia się również przestrzeń – kolejne pomieszczenia ukazują się naszym oczom po odsłonięciu pionowych lub poziomych parawanów, podczas kiedy zasłonięte miejsca, w których byliśmy przed chwilą, zostają podmienione na inne. Nie jest to jedynie efekt dla efektu – zmiany dekoracji są przemyślane, odpowiadają treści opery i dają widzowi możliwość lepszego rozumienia ukrytych w niej znaczeń. O wiele lepiej sprawdzają się w tym przedstawieniu niż w opartym na podobnym scenograficznym pomysłem *Tristanie i Izoldzie* Wagnera na tej samej scenie.

*Melizanda* w podwójnej postaci zaznacza swą obecność tam, gdzie bohaterowie nie są wobec siebie szczerzy, skrywają swe prawdziwe intencje, a więc przede wszystkim w scenach z pogrążającym się w obłędzie zazdrości mężem bohaterki. Studium obsesji Golauda



– motywu napędzającego akcję opery – reżyserka buduje z psychoanalitycznym zacięciem, ukazując jej złożone podstawy: nie jest to czysta zazdrość, rozkwita bowiem w patriarchalnym do cna świecie, który na dodatek najwyraźniej stoi na skraju upadku. Nie chodzi jedynie o miłość i zazdrość, ale o ego – ba, nawet o ustalony porządek. Feministyczna perspektywa to w wyśmienitej inscenizacji Katie Mitchell nie jedyny trop. Drugim, bodaj jeszcze bardziej poruszającym, jest wywiedziona z libretta Maeterlincka figura ślepcy – w tej inscenizacji tajemniczymi ślepcami napotkanymi w jaskini przez Peleasa i Melizandę są członkowie rodziny krążący po piwnicach domostwa jakby w lunatycznym korowodzie. Motyw ślepoty reżyserka rozwija w dalszych scenach przedstawienia, każąc nadal nosić opaski na oczach wszystkim – poza parą młodych zakochanych, którzy z wolna uświadamiają sobie swoje uczucia. Czy ślepym czyni jedynie niewiedza czy niezdolność do miłości? Nawet kiedy okaże się, że wszystko było jedynie snem załamanej ślubem dziewczyny, pytanie pozostanie, niepokój nie minie.

Reżyserska wrażliwość i precyzja zostały w przedstawieniu wsparte doskonałym wykonaniem: niemal każdy ze śpiewaków świetnie wywiązał się zarówno z wokalnych, jak i aktorskich zadań – w wypadku trójki protagonistów bardzo wymagających. Dawno żadne przedstawienie w Operze Narodowej nie miało tak dobrej i wyrównanej obsady. W roli Melizandy obsadza się zazwyczaj śpiewaczki o niższym i ciemniejszym głosie niż obdarzona promiennym, acz gęstym sopranem Sophie Karthäuser. Jasna barwa głosu pomogła jej jednak lepiej zaistnieć w akustyce przepastnej sceny Teatru Wielkiego, a przestrzeń gry zbudowano w tym przedstawieniu dość daleko od proscenium. To największy zarzut do przedstawienia, bowiem śpiew solistów, zważywszy na recytacyjny charakter partii wokalnych, musiał być wzmacniany nagłośnieniem, aczkolwiek robiono to dyskretnie.

Pozostali wykonawcy nie mieli już takich problemów z akustyką sceny, zwłaszcza tenor Bernard Richter (Peleas). Obsadzony w partii napisanej w wysokim barytonowym rejestrze wypadł zaskakująco dobrze, obdarzając młodzieńczą energią i urodą głosu każdą frazę, w każdym odcinku skali. Bas-baryton Laurent Alvaro imponował w partii Golauda dramatycznym zacięciem, dobrą dykcją i mocną, ciemną średnicą głosu, choć najwyższe dźwięki czasami traciły w jego wykonaniu intonacyjną precyzję i ładną barwę. Karolina Sikora – pięknym, nośnym i wyrównanym w całej skali mezzosopranem – znakomicie zaśpiewała partię Genevieve, a młoda sopranistka Joanna Kędzior jako Yniold, mały syn Golauda, świetnie oddała chłopięcą ekspresję i barwę młodzieńczego głosu. Jedynym słabym punktem obsady był Bertrand Duby jako Arkel – śpiewał nośnym, ale monotonnym w barwie i roztrzęsionym basem, a urywana fraza i wyraźny wysiłek, jaki wkładał w wykonanie, nie były efektem interpretacji roli sędziwego władcy, ale ukazywały niedostatki warsztatu śpiewaka.

Za bohatera wieczoru należy jednak uznać Patricka Fournilliera, który wydobył z orkiestry TW-ON niezliczone barwy i skłonił ją do gry czujnej i czulej. Znakomicie panował nad płynnym tokiem muzycznej narracji Debussy'ego, dbając o dynamiczne niuansy i dramatyczny nerw, który pokazał zwłaszcza w zakończeniu aktu czwartego, czyli w finale pierwszej z dwóch części warszawskiego przedstawienia. W jego interpretacji, pozbawionej ekscentrycznych pomysłów, uderzało zamiłowanie do ściemniania barwy orkiestry, bardzo odpowiadające pesymistycznej i niepokojącej interpretacji Katie Mitchell.

## Niezwykła opera Debussy'ego

Józef Kański \ *Peleas i Melizanda* Claude'a Debussy'ego to niezwykle arcydzieło operowej literatury, pełne wyjątkowego uroku i subtelnych nastrojów, które z zachwycającą finezją opisał ongiś Romain Rolland w słynnej powieści *Jan Krzysztof*. Zdumiewa przy tym niebywałym bogactwem barw orkiestrowych, w połączeniu z oryginalną harmoniką ewokujących jedyny w swoim rodzaju urzekający klimat. Dziwny przeto musi wydawać się fakt, że aż sto lat musieli czekać na jego prezentację w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej polscy miłośnicy opery, a i tak poznać je mogli zrazu jedynie w wersji kameralnej (z fortepianem zamiast orkiestry). Wcześniej, w latach siedemdziesiątych XX wieku – za sprawą nieodżałowanego Andrzeja Markowskiego – dane nam było przeżyć estradowe wykonanie w Filharmonii Narodowej. Warto też przypomnieć gościnny występ Opery z Lyonu w listopadzie 1986 roku na scenie łódzkiego Teatru Wielkiego ze znakomitym przedstawieniem tego arcydzieła. Przedstawieniem, w którym wszystko było na swoim miejscu i w pełnej zgodzie z poetyckim librettem Maurice'a Maeterlincka: był tam klimat legendarnego średniowiecza, był głęboki las, w którym, polując, zagubił się książę Golaud (notabene świetny baryton Jose van Dam), leśne jezioro i płacząca nad nim tajemnicza dziewczyna, ponury zamek Allemonde oraz dostojność władającego nim starego króla Ariela i wyrazista, choć bardzo subtelna dramaturgia toczącej się akcji. Podobnych wrażeń dane mi było zresztą doznać znacznie wcześniej, bodajże wiosną 1959 roku, na dostojnej widowni Opery Paryskiej, gdzie trafiłem na rzadko grywane, ale ciągle obecne w repertuarze przedstawienie *Peleasa i Melizandy*. Wszystko na scenie było jak trzeba: dużo pięknego śpiewu i zachwycające brzmienie orkiestry, oraz przejmująca atmosfera rozgrywających się wydarzeń.

Teraz zaś, dzięki koprodukcji z Festiwalem w Aix-en-Provence, mamy wreszcie na scenie TW-ON pełne przedstawienie słynnej opery Debussy'ego. Co prawda nie na długo, bo przecież jako zrealizowane w koprodukcji nie pozostanie ono u nas na stałe, ale dobre i to. Jakie zatem budzi wrażenia i jakie nasuwa refleksje? Od strony muzycznej niewątpliwie prezentuje wysoki poziom, co w głównej mierze jest zasługą utalentowanego dyrygenta Patricka Fournilliera. W międzynarodowym gronie solistów z satysfakcją słuchało się między innymi francuskiego tenora Bernarda Richtera (Peleas) i jego rodaka, barytona Laurenta Alvaro (Golaud).

Gdy jednak zaczynam myśleć o inscenizacji tego spektaklu, to mimo woli przypominają mi się słowa wielkiej aktorki Anny Polony wypowiedziane kilka tygodni temu w rozmowie z dziennikarzem „Rzeczpospolitej”: „reżyserzy mają w nosie intencje autora podpisując afisz jego imieniem, nazwiskiem i tytułem sztuki wjeżdżają w nią buldożerem i nie zostawiają nic z pierwotnego zamysłu”. Oto bowiem wyróżniona Orderem Imperium Brytyjskiego i wysoko w teatralnych środowiskach ceniona (także jako znawczyni operowej problematyki) reżyserka Katie Mitchell powiedziała pisarce Agnieszce Drotkiewicz, że „realizując naszą inscenizację postanowiliśmy przenieść całą akcję opery do marzenia sennego Melizandy [...] wszystko dzieje się w jej śnie, w przestrzeni onirycznej – niektóre sceny są faktycznie przerażające, bliższe koszmarowi sennemu”.





Z miejsca rodzi się pytanie: dlaczego? Po co? Czy przy takim założeniu treść opery stała się bardziej czytelna i zrozumiała dla widza? I czy w tekście libretta Maeterlincka oraz w klimacie muzyki Debussy'ego można znaleźć jakiegokolwiek przesłanki, które by takie sceniczne rozwiązania uzasadniały? Myślę, że jest wręcz przeciwnie. Prowadzona przez Katie Mitchell akcja stała się bardziej zagmatwana, a treść scenicznych wydarzeń mniej czytelna. Nieuprzedzonemu widzowi trudno przecież było pojąć, czemu w niektórych epizodach pokazywały się na scenie dwie Melizandy (jedna śpiewająca, a druga – niema) albo czemu ksiązę Golaud śpiewał swą inwokację o zagubieniu w przepastnym lesie i spotkanej tam tajemniczej dziewczynie, stojąc spokojnie na środku sypialni, nieopodal spoczywającej w obszernym łóżu Melizandy?

Dopiero z lektury drukowanego programu mógł bowiem ten, kto go nabył, zorientować się w intencjach reżyserki, jako że do sugestywnego pokazania że to, co dzieje się na scenie jest li tylko sennym majakiem, potrzeba prawdziwego mistrzostwa – takiego, jakie zademonstrował ongiś wielki Jean-Pierre Ponnelle w finałowej scenie *Tristana i Izoldy* wyreżyserowanego przezeń na Festiwalu w Bayreuth. Ponadto zaś w świeżym warszawskim przedstawieniu zabrakło tajemniczego zamku Allemonde, który zastąpiło zwyczajne mieszkanie. Król Arkel (Bertrand Duby) nie miał w sobie nic z majestatu władcy, a do tego, choć zapowiadziany w programie jako bas (i takim powinien być!), prezentował głos o barytonowym raczej brzmieniu. Peleas z kolei mógł tylko śpiewać o tym, jak słodko jest mu pieścić długie złote włosy Melizandy zwisające z okna jej komnaty, gdyż sytuacja taka na scenie nie miała w ogóle miejsca. Podobnie miała się rzecz z szeregiem innych scen wynikających z treści libretta i dopiero końcowe tragiczne epizody zyskały więcej realizmu.



„Zamek, królestwo, sadzawka, pierścień – wszystko to umowne znaki. A czy to, co skrywa mgła, wciąż jeszcze istnieje?” – pyta w swym słowie wstępnym do spektaklu dyrektor Opery Narodowej Waldemar Dąbrowski. A ja ośmielam się zapytać, czy po obejrzeniu warszawskiego przedstawienia widzowie mogli zyskać przeświadczenie, że naprawdę poznali wspaniałą operę Debussy'ego? —

