

INNA HISTORIA

Próbując dopasować do przedstawienia psychoanalityczny klucz interpretacyjny, Mariusz Treliński nie zauważa, jak ulatuje z niego metafizyka

Bartosz Kamiński \ *Ognisty anioł* Siergieja Prokofiewa to jedno z operowych

66

arcydzieł początku XX wieku, jakie musiały długo czekać na swój czas. Dekadencki charakter powieści Walerego Briusowa, na której oparł swoje libretto kompozytor, nie współgrał z ideowymi założeniami nowego komunistycznego państwa, do którego Prokofiew wrócił po latach podróży i emigracji, a radykalny język muzyczny utworu sprawił, że drzwi wielu renomowanych teatrów zachodnich pozostały dlań zamknięte. Sytuacji nie pomógł sam Prokofiew: najpierw długo poprawiał partyturę, nad którą rozpoczął pracę w roku 1920 – tak długo, że planowana premiera dzieła w Berlinie w sezonie 1927/1928 została odwołana. Potem wykorzystał część muzyki w swojej *III Symfonii*, a partyturę opery zamknął w kufrze zdeponowanym w paryskim archiwum.

Czwarta z siedmiu oper Prokofiewa doczekała się zatem prawykonania dopiero po jego śmierci: najpierw w roku 1954 w Paryżu, w wersji koncertowej i po francusku, a rok potem na scenie La Fenice w Wenecji – po włosku. Rosyjskie libretto odkryto w Londynie w roku 1977. Po dwóch z trudem przeforsowanych przedstawieniach w prowincjonalnych teatrach ZSRR *Ognisty anioł* został godnie przedstawiony w ojczyźnie kompozytora w roku 1991, po upadku sowieckiego imperium. Teatr Maryjski pod wodzą nowej gwiazdy rosyjskiej sceny muzycznej Walerego Giergiewa przygotował spektakularną inscenizację w koprodukcji z londyńską Covent Gaden. Przedstawienie Davida Freemana, z parą niedościgłych wykonawców głównych ról: Galiną Gorczakową

i Sergiejem Leiferkusem, pokazywano w Londynie, Nowym Jorku i San Francisco, utrwalono na płytach audio i wideo. Zostało uznane za wzorcowe – w oszczędnej formie scenicznej, w zgodzie z literą i duchem libretta, ukazywało zdumiewającą siłę i głębię kompozytorskiego zamysłu. Na tle skromnych dekoracji kolejne sytuacje przedstawiono zgodnie z didaskalią i w historycznym kostiumie (akcja toczy się w połowie XVI wieku w Niemczech), ale reżyser umieścił na scenie także grupę biesów – niemych, nagich i łysych akrobatów – których złowroga obecność intensyfikowała się w miarę rozwoju akcji, aż po finałowe pandemonium w klasztorze. W scenie zbiorowej hysterii zakonnic demony objawiały przerażającą, fizyczną siłę.

Historia nawiedzanej przez duchy Renaty, która wikła zafascynowanego nią mężczyznę w grę swej chorej wyobraźni – tak jak ją przedstawił Prokofiew – jest pełna niedopowiedzeń i szczątkowych wątków, co daje pole do interpretacji. Jednym z nich jest ledwie zaznaczona obecność złych duchów, które zdają się istnieć jedynie w umyśle straumatyzowanej, nie-zrównoważonej bohaterki. Innym jest pojawienie się w dwóch scenach Fausta i Mefistofelesa – to część duchowej konstelacji, w której mieszają się astrologia, okultyzm, kabała i czarna magia, a także świadectwo, że u podstaw opowieści leży tyleż wiara w świat nadprzyrodzony, co literatura. Jak zauważa w swoim przewodniku operowym Piotr Kamiński, „Briusow nie zaniedbał też skojarzeń mitologicznych, jak to historii Erosa i Psyche oraz dziejów Semele, którą spełniona miłość z boskim kochankiem kosztowała całopalenie”. Dodajmy, że za powieścią stoi nadto historia głęboko osobista – swoistego *ménage à trois* z udziałem autora i największego rosyjskiego symbolisty Andrieja Bielego zakochanych w tej samej kobiecie, poetce Ninie Pietrowskiej. Współcześnie egzaltowana bohaterka opery Prokofiewa i jej objawienia przyjmujące ponętny kształt ognistego anioła, które ostatecznie prowadzą ją do klasztoru, a potem do zguby, budzą oczywiste skojarzenia z historią zakonnic z Loudun i ojca Grandiera, przypomnianą przez Aldousa Huxleya w powieści *Diabły z Loudun* (a za nim przez Krzysztofa Pendereckiego w operze i przez Kena Russella w filmie) oraz – w odmiennej geograficznie wersji – przez Jarosława Iwaszkiewicza (a za nim Jerzego Kawalerowicza) w *Matkce Joannie od Aniołów*.

Mariusz Treliński, reżyser ambitny i poszukujący, nie zdecydował się podążać żadnym z tych tropów, choć europejskie inscenizacje *Ognistego anioła* z lat ostatnich wskazują, że można na tej drodze nadal uzyskać porywające rezultaty – i jakże odmienne. Jak choćby ta Barrie’go Kosky’ego w monachijskiej Operze Bawarskiej, która ukazywała piekło toksycznego związku i niezrównoważonej psychiki kobiecej, a także Sylviu Purcaretego, który na niedużej scenie Teatru w Debreczynie skupił się na postaci Mefistofelesa, przybierającej cechy zarazem Mefista z filmu Istvána Szabó i Wolanda z powieści Bułhakowa.

O czym więc jest przedstawienie Trelińskiego? Jak wynika z udzielanych przez reżysera wywiadów, *Ognisty anioł* „jest w stanie pomieścić odniesienia do popkultury i filmów Davida Lyncha, nihilizm i narkotykowe wizje, religijną manię i obsesję Kościoła katolickiego na punkcie seksu, traumę po molestowaniu w dzieciństwie i tak chętnie poruszany dziś problem zachowania autonomii w związku”. Czyżby? Być może pomieścić jest w stanie, ale w inscenizacji Trelińskiego nie składa się to w żadną całość. Przedstawienie, niby pełne pomysłów,

nie ma ani wciągającej akcji, ani przekonującej symboliki, ani nie niesie głębszej prawdy o bohaterach. Akcja rozgrywa się współcześnie, w podrzędnym hotelu – Boris Kudlicka zabudował wielką scenę piętrową, ażurową konstrukcją, żeby po poszczególnych pokojach i recepcji na parterze mogły defilować przedziwne postaci, niczym w filmach wspomnianego Lyncha. Pierwsza scena opętanej bohaterki, nawiązująca do słynnych kadrów pod prysznicem, a także długie sekwencje z wielkim oknem w tle, a za nim neonem Enter, przypominają nastrojem filmy Hitchcocka (*Psychoza*). Zamiast ksiąg zakazanych bohaterowie otrzymują od dilerki działkę, po której miewają wizje. Scena u Agryppy, mistrza wiedzy tajemnej, wieńcząca orgiastyczną muzyczną kulminacją drugi akt opery i pierwszą część przedstawienia w Operze Narodowej jest ponoć takim właśnie obrazem: postać doktora nauk tajemnych ulega na scenie zwielokrotnieniu, ale grozę buduje jedynie muzyka Prokofiewa, a nie tandetny efekt sceniczny zbudowany z błyskających świateł.

Treliński uparcie krąży w przedstawieniu wokół motywów ze swoich poprzednich spektakli, widząc w bohaterce ofiarę molestowania doznanego w młodości, co miało doprowadzić ją do emocjonalnego rozchwiania i nałogu. Próbuje dopasować psychoanalityczny klucz interpretacyjny do dzieła Prokofiewa, reżyser nie zauważa, jak z przedstawienia ulatuje metafizyka, a gra w proponowane kulturowe skojarzenia przypomina gonienie króliczka. Przedstawienie Trelińskiego jest nie tylko chybione w zamyśle, ale także niepokojąco słabe od strony warsztatowej. Wiele z aspektów, o których wspominał przed premierą, nie zyskało na scenie czytelnego rozwiązania (na przykład zagadkowe połączenie ucieleśnienia anioła z wizji Renaty, hrabiego Henryka i Inkwizytora, który w finale skazuje ją na stos, w jedną postać ślepca w białym garniturze – swego rodzaju nemezis bohaterki). W tym efekciarskim przedstawieniu czytelna jest tylko opowieść o rozhisteryzowanej narkomance, obciążonej traumą z dzieciństwa. Na siłę można w wersji Trelińskiego dostrzec odzwierciedlenie naszych czasów. Ale to już inna historia.

Premierę przygotował od strony muzycznej japoński dyrygent Kazushi Ono i trzeba od razu zaznaczyć, że poziom muzyczny premiery wyrastał znacznie ponad to, czego zwykle słuchamy w TW-ON. Orkiestra grała precyzyjnie, co procentowało przede wszystkim w miejscach o wyraźnym pulsie i w co chwila piętrzących się pionach akordowych, w których Prokofiew zapisał kunsztowne partie instrumentów dętych. Po premierze dyrygowanej z nerwem i polotem, kolejne spektakle poprowadził nie mniej zdolny dyrygent mieszkający na stałe w Polsce Bassem Akiki. Partia głównej bohaterki należy do najtrudniejszych w XX-wiecznym repertuarze: utrzymana na ogół w szybkim parlando, ale co rusz wzbogacana o trudne skoki interwałowe i dublowane przez orkiestrę liryczne, strzeliste frazy, wymaga dobrej kondycji i siły głosu. Litewska sopranistka Aušrinė Stundytė poradziła sobie z nią więcej niż dobrze, choć od śpiewaczki tak doświadczonej i obytej z językiem rosyjskim można wymagać większej kultury słowa i lepszej dykcji, dzięki którym jej śpiew zyskałby więcej energii i odcieni. W drugiej co do wielkości, choć już nie tak wymagającej głosowo partii Ruprechta amerykański baryton Scott Hendricks wypadł poprawnie, ale niewiele więcej: stentorowym głosem nie był w stanie zamaskować swoich braków technicznych (legato?). Reszta obsady to niepomniernie mniejsze role, wśród ich wykonawców na największe brawa zasłużyli Andrei Popov (Mefistofeles i Agryppa), Agnieszka Rehlis (Wróżka i Widmo) oraz Bernadetta Grabias (Właścicielka hotelu).

Kilka myśli po przedstawieniu

Józef Kański \ *Ognisty anioł* Siergieja Prokofiewa – przedziwne dzieło, z pewnością jedno z najwybitniejszych pośród oper powstałych pomiędzy I i II wojną światową – długo musiało czekać na premierę. Stworzone w latach dwudziestych XX wieku, po raz pierwszy ujrzało światła sceny dopiero we wrześniu 1955 roku – już po śmierci kompozytora – podczas Festiwalu Muzycznego w Wenecji; Polska publiczność zyskała możliwość usłyszenia (i obejrzenia) go dopiero w roku 1983 w Poznaniu.

Treść tej opery jest mocno zawiła; całość pogrążona jest w atmosferze mistycyzmu, filozoficznych refleksji i satanicznej symboliki. Myślę jednak, że słuszność ma Ewa Woydyłło-Osiatyńska, wysoko ceniona jako psycholog i terapeutka uzależnień, która w obszernym eseju zamieszczonym w programie warszawskiej premiery *Ognistego anioła* przekonująco dowodzi, że główna bohaterka tego dzieła – nieszczęśliwa Renata – to po prostu osoba, która po traumatycznych doświadczeniach z dzieciństwa poszukuje obiektu bezbrzeżnej cielesnej miłości, w której może pogrążyć się bez reszty. Kimże bowiem był ów rzekomy anioł Madiel, który tak mocno zawładnął jej dziewczęcą wyobraźnią? Dążąc do tego ideału, wędruje Renata przez różne środowiska niczym legendarna Psyche z dramatu Jerzego Żuławskiego i opery Ludomira Różyckiego, różne też na tej drodze, częstokroć bardzo dziwne, spotyka postacie i rozmaite miewa wizje, aż do niesamowitego, tragicznego końca. Wszak groźny Inkwizytor woła w ostatnim akcie: „Torturować ją niezwłocznie, spalić wiedźmę na stosie!”.

Widziałem poznańskie przedstawienie z roku 1983 w reżyserii Ryszarda Peryta, pod dyktando Mieczysława Dondajewskiego i z rewelacyjną kreacją niezapomnianej Ewy Werki w roli Renaty. Było skromne w efektach scenicznych, ale przejrzyste, logiczne i czytelne w każdym epizodzie. Jak pisał Olgierd Pisarenko: „Peryt [...] starał się mocniej związać Prokofiewa z Briusowem. Nasycił swe przedstawienie symboliką – nie zawsze łatwo czytelną, choć nader sugestywną, wprowadził liczne epizody jako kontrpunkt akcji. Symfoniczne interludia wykorzystał jako tło dla niemych scen zbiorowych. «Dopowiedzenie» nie wyszło inscenizacji na złe”. A więc: można. Gdy jednak idzie o daną w maju tego roku premierę w Warszawie, to z czytelnością było znacznie gorzej. Nie zawsze dało się zgadnąć, co właściwie dzieje się na poszczególnych piętrach ogromnej sceny, zwłaszcza osobom z odległych rzędów widowni. Dramatyczna akcja rwała się i myśli przewodniej w całej historii trudno było się doszukać. Od muzycznej strony natomiast przedstawienie zasłużyło z pewnością na szczerą pochwałę. Japoński dyrygent Kazushi Ono – muzyczny dyrektor Metropolitalnej Orkiestry Symfonicznej w Tokio – po mistrzowsku prowadził operę Prokofiewa przy dyrygenckim pulpicie. Litewska sopranistka Aušrinė Stundytė dzielnie radziła sobie z morderczymi trudnościami partii Renaty, wkładając w jej interpretację wiele dramatycznej ekspresji. Godnego partnera znalazła w świetnym amerykańskim barytonie Scotcie Hendricksie, kreującym partię Ruprechta. Również pozostali członkowie licznej obsady stanęli na ogół na wysokości zadania. Czy jednak 13 maja narodził się spektakl, który na dłuższą metę cieszyć się będzie żywym zainteresowaniem szerokiej publiczności?