

Mało znaczę w tym biznesie

„Z moimi pierwszymi inscenizacjami operowymi było tak jak w teatrze – stanowiły próbę zapomnienia tego, co widziałem w życiu, by zacząć myśleć od nowa” – Krzysztof Warlikowski, w rozmowie z Jackiem Marczyńskim, opowiada o reżyserii operowej, śpiewakach, dyrygentach i o nienawiści publiczności.

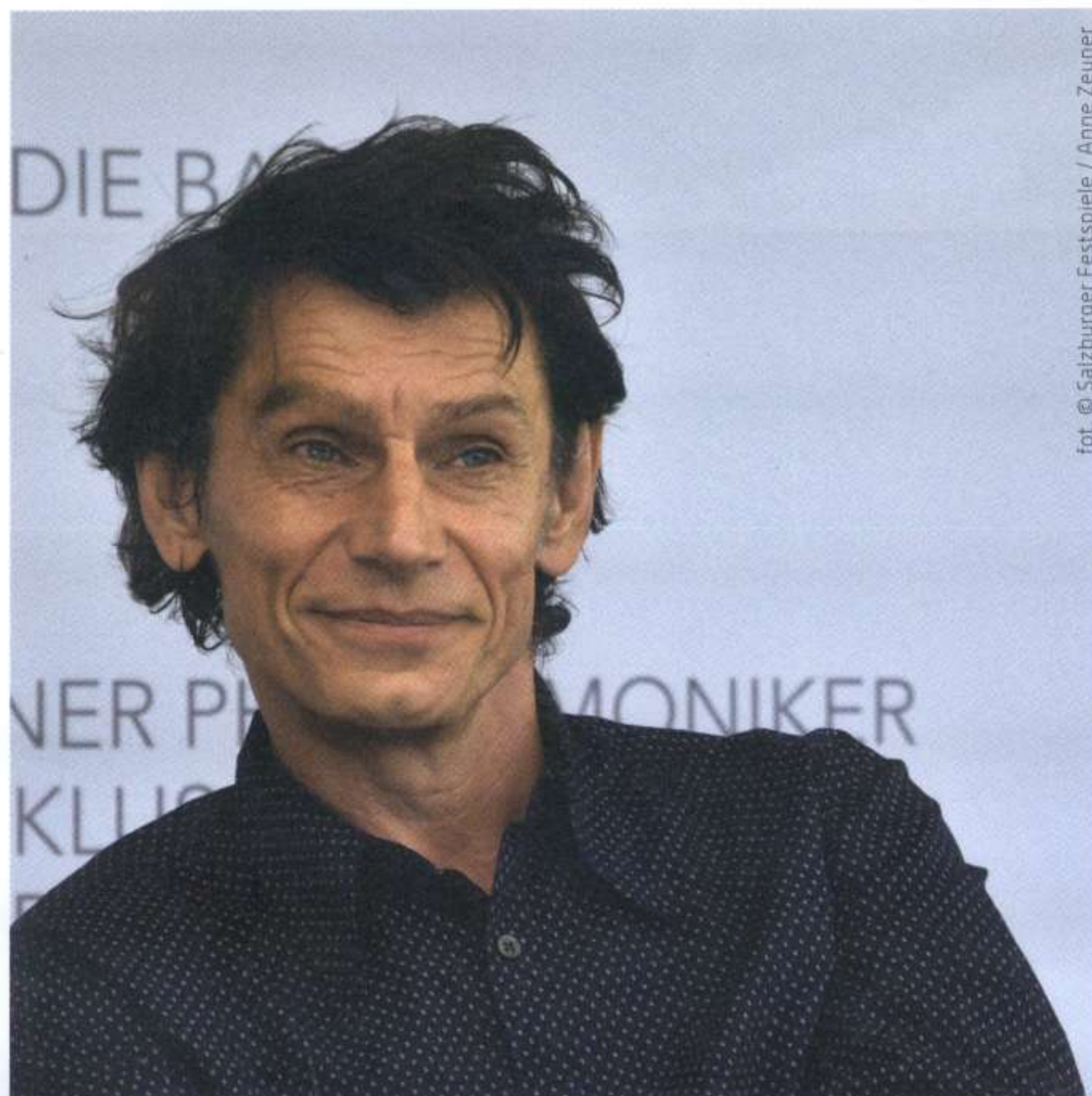


foto: © Salzburger Festspiele / Anne Zeuner

Krzysztof Warlikowski [1962]

reżyser teatralny i operowy, na gruncie teatru muzycznego debiutował prapremierą opery *The Music Programme* Roxanny Panufnik (2000). Jest pierwszym polskim powojennym reżyserem teatralnym, który zrealizował operę Wagnera na Zachodzie [*Parsifal*, Opera Paryska 2008]. Skandal wywołały przerywające spektakl fragmenty filmu *Niemcy – rok zerowy* Roberta Rosselliniego, które odebrano jako zestawienie dzieła Wagnera z nazizmem.

JACEK MARCZYŃSKI Pana ostatnią nową realizacją operową są *Bachantki* w oryginalnej angielskiej wersji – *The Bassarids*. Kiedy pięćdziesiąt lat temu Hans Werner Henze komponował ten utwór dla festiwalu w Salzburgu, Dionizos mógł być kimś, kto burzył stary, skostniały świat, zapowiadał bunt młodej generacji. Kiedy w 2018 roku Pan realizował *Bachantki* w Salzburgu, chyba inaczej postrzegamy Dionizosa?

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI Za każdym razem patrzymy na Dionizosa inaczej. Czy słuchał Pan nagrania *Bachantek* z 1966 roku? Tam było może przecucie buntu, ale nie było realizacji. Powstała kolejna opera wystawiona ówczesnym językiem inscenizacyjnym. Strona wizualna niczego nie dodawała, strona muzyczna była jedynie próbą dotarcia do istoty dzieła. Kiedy teraz słucha się Kenta Nagano, jak dyrygując, próbuje ogarnąć operę Henzego, to nuty są te same, ale mamy do czynienia z innym utworem. Może też musiało minąć kilkadziesiąt lat, żeby można było znaleźć odpowiednich odtwórców.

MARCZYŃSKI Śpiewaków?

WARLIKOWSKI Nie chodzi tylko o czystą stronę wokalną. W tekst *Bachantek*, napisany Henzemu przez Audena do spółki z Chesterem Kallmanem, greka ze swoją magią weszła bardzo silnie. On dokonał transkrypcji pewnego mitu, ale sekret tego języka pozostał, w przeciwieństwie do wersji przetłumaczonej na niemiecki – w tym języku opera została przedstawiona na prapremierze pół wieku temu. Tymczasem język Audena miał wiele znaczeń, kiedy dziś słuchamy *The Bassarids*, mamy wrażenie, że ta opera wręcz nim oddycha. Wszystko się słyszy, tym bardziej że jest to tak śpiewane, że można to zrozumieć. W latach sześćdziesiątych tego nie doceniano, opera była sztuką konserwatywną.

MARCZYŃSKI I dlatego Pierre Boulez, guru muzycznej awangardy, nawoływał, by spalić wszystkie gmachy operowe.

WARLIKOWSKI Więc dlatego też można się zastanawiać, czy wtedy operę Henzego można było odczytać inaczej niż jako potępienie ludu, który ulegał urokowi Dionizosa. Tak właśnie postrzegano ją w 1966 roku. Ale przecież to był też czas odkrywania rozmaitych używek i musicalu *Hair*, więc może Henze chciał przestrzec, czy też wręcz przeczuwał to, co wybuchnie w 1968 roku w społeczeństwach europejskich i gruntownie je zmieni.

MARCZYŃSKI No właśnie, a w Pana przedstawieniu powinniśmy się raczej bać Dionizosa.

WARLIKOWSKI Jest to mściciel o wielu twarzach, uwodzicielski i atrakcyjny, diaboliczny, groźny i niebezpieczny.

MARCZYŃSKI Dziś bardziej dostrzegamy, że Dionizos to obcy, który nie przynależy do naszej społeczności.

WARLIKOWSKI Myśli Pan, że dlatego w moim przedstawieniu wcielił się w niego tenor o pakistańskich korzeniach? Każdy Dionizos w *Bachantkach* byłby kimś obcym. Można myśleć, że jednym z uchodźców, których mamy obecnie w Europie. Henze chciał mieć w swojej operze prolog, ale nie był zadowolony z otrzymanego tekstu i w prapremierze się on nie znalazł. Wrócił jednak do tego pomysłu przy kolejnej inscenizacji w Santa Fe.

MARCZYŃSKI Pan przywrócił teraz ów prolog, w którym Dionizos opowiada, kim jest i po co przybywa. W ten sposób nabiera on jeszcze bardziej cech ludzkich.

WARLIKOWSKI Wszystkie prologi w antycznych tragediach greckich są dla mnie bardzo cenne, choć dla reżysera stanowią zawsze wyzwanie, bo wprowadzają bogów na scenę. Ta opera jest bardzo teatralna, a jeśli Henze miał pomysł prologu, warto było do tego pomysłu wrócić. Henze stawiał zresztą realizatorom rozmaite wyzwania, pisząc na przykład w partyturze, że menady powinny wyglądać jak Brigitte Bardot, jednak temat *Bachantek* nie spowodował wtedy do stworzenia nowego języka teatralnego. W gruncie rzeczy tamte spektakle nie różniły się zbyt wiele od innych, które wówczas powstawały. Tak przynajmniej wynika z zachowanych zdjęć.

MARCZYŃSKI A jeśli fotografie nie mówią prawdy? Jeśli popatrzy się na zdjęcia z Pana spektakli, też można powiedzieć, że nie różnią się wiele od tego, co dzisiaj powstaje.

WARLIKOWSKI Jeśli weźmiemy na przykład inscenizacje Romea Castelluccio, Dmitrija Tcherniakowa czy Mariusza Trelińskiego, to każdy z nich ma inny charakter pisma. Sądzę, że robimy bardzo różne przedstawienia.

MARCZYŃSKI Zgoda, teatr operowy otworzył się na silne indywidualności reżyserskie, czego pół wieku temu nie było. Nie jest jednak tak, że Pana inscenizacje nie mają wspólnych korzeni z innymi.

WARLIKOWSKI Ja jednak uważam, że są różnice między doświadczeniem Włocha, Rosjanina i Polaka. Na dodatek ja jestem słabym znawcą tradycji operowej.

MARCZYŃSKI A pracując nad operowymi *Bachantkami*, wracał Pan do swojej inscenizacji tragedii Eurypidesa?

WARLIKOWSKI I tak, i nie, głównie myślałem o Eurypidesie i Audenie, o tym, co ich dzieli i co każdy z nich chciał bardziej wyartykułować. Widać to zwłaszcza w finale, który miał u Audena kompromitować Dionizosa, pozostawały po nim jakieś dwie kukły, dwa manekiny symbolizujące bóstwa – Dionizosa i jego matki, których postaci zniknęły, udały się do krainy bogów. Ponadto u Audena poznajemy Agaue już na początku, u Eurypidesa pojawia się dopiero na końcu, z głową syna.

MARCZYŃSKI Relacje Agaue z synem są w operze znacznie dokładniej przedstawione.

WARLIKOWSKI Bo nas wszystkich nurtuje pytanie, dlaczego matka musiała zabić syna, skąd taki rodzaj kary. To zresztą prowadzi nas dalej, mamy do czynienia z ludzką zemstą, ale przecież ta tragedia wchodzi na teren bogów. Tylko jak ich pokazać? Przypiąć pióra i tłumaczyć, że to bóg? Niczego to nie wyjaśni. Bóg jest kimś fascynującym, ale generalnie wystrzegam się bogów na scenie. Wydaje mi się, że znacznie silniej działają, kiedy ich nie widzimy.

MARCZYŃSKI Z tego, co Pan mówi, wynika, że operowe *Bachantki* pociągały Pana.

WARLIKOWSKI Bardzo. Zwłaszcza że rok temu miałem doświadczenie w Monachium z operą *Naznaczeni* Franza Schreкера, również pociągającą, ale dewastującą i niszczyliską w sensie twórczym. Z jednej strony sam Schreker jako autor jest jednym wielkim nieszczęściem,

Ifigenia w Taurydzie Glucka, którą wystawiłem w Palais Garnier w Paryżu w 2006 roku, to właśnie taka klasyczna pozycja, która miała nas ukazać jak w lustrze. I za to ta moja inscenizacja była wówczas okropnie niszczona.

Krzysztof Warlikowski

wiele rzeczy zrobił, osiągnął popularność, ale wszystko potem runęło. Powstaje pytanie: czy dobijanie się dziś do geniuszu Schreкера ma sens? Zrealizowałem *Naznaczonych*, ale to dzieło nie oddało mi tyle, ile w nie włożyłem. Jest w nim coś tak pesymistycznego, przegranego, choć kompozytor, pisząc *Naznaczonych*, był na szczycie. Tamta opera niewiele mi oddała z mojej ciężkiej pracy, tym razem miałem inne odczucia. Zarówno Henze, jak i Auden byli bardzo twórczy, takie zresztą były lata sześćdziesiąte. Tegoroczny festiwal w Salzburgu otworzono *Pasją według świętego Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego, i to też był ukłon w stronę lat sześćdziesiątych, które dodawały odwagi i wolności. Obecnie wolność, którą mamy w twórczości operowej, jest blokowana strachem. Tamten czas nie odczuwał strachu i dziś możemy się przekonać, jak było to ważne.



The Bassarids, reż. Krzysztof Warlikowski, Salzburger Festspiele (2018)

fot. © Salzburger Festspiele / Bernd Uhlig

MARCZYŃSKI Czy dzieła z klasycznego operowego kanonu, jak *Don Carlos* czy *Makbet* Verdiego, którymi się Pan także zajmował, równie łatwo oddają Panu coś z włożonego w nie wysiłku?

WARLIKOWSKI Rzadko kiedy mam poczucie, że czegoś nie otrzymałem w zamian, że na przykład moje przeczucie w stosunku do obu oper Albana Berga mogło mnie mylić. Tam, gdzie kompozytor naprawdę żył i mówił o sobie, mamy do czynienia z największą uczciwością. Natomiast współcześnie twórca staje się kompozytorem operowym często dla prestiżu, bo są kolejne zamówienia, ciągle realizacje. Znacznie rzadziej możemy dziś powiedzieć o jakimś dziele operowym, że powstało z wewnętrznej potrzeby. A znamy z historii kompozytorów, którzy zajmowali się nią z przekonania.

MARCZYŃSKI Giuseppe Verdi był takim twórcą, choć przestrzegał konwencji, tym niemniej w każdej jego operze znajdziemy coś o nim samym. *Makbet* jest osobistą próbą zmierzenia się z wielkością Szekspira i pokazania, dokąd może prowadzić ludzka namiętność władzy.

WARLIKOWSKI Co do Verdiego, absolutnie się zgadzam, natomiast Franz Schreker, który sprowokował ten wątek, był przypadkiem kompozytora, który nie wierzył w siebie, kompozytora-samobójcy, i może te jego podejrzenia miały uzasadnienie.

MARCZYŃSKI Klasyczną operę da się potraktować jako lustro naszej współczesności?

WARLIKOWSKI *Ifigenia w Taurydzie* Glucka, którą wystawiłem w Palais Garnier w Paryżu w 2006 roku, to właśnie taka klasyczna pozycja, która miała nas ukazać jak w lustrze. I za to ta moja inscenizacja była wówczas okropnie niszczone.

MARCZYŃSKI Wiem, siedzący koło mnie na premierze starszy pan krzychał oburzony: „Reżyser to kretyn!”

WARLIKOWSKI A w tym roku ta inscenizacja doczekała się w Paryżu piątego wznowienia. Dla francuskiej krytyki operowej stała się rodzajem wzorca z Sèvres, wbrew temu, co wtedy Pan i spora część widzów mogła myśleć.

MARCZYŃSKI Dla mnie *Ifigenia w Taurydzie*, pierwszy spektakl operowy zrobiony przez Pana poza Polską, była też dowodem, że wkroczył Pan do opery z całym bagażem własnych środków i tematów wyniesionych z teatru dramatycznego. Dopiero w kolejnych inscenizacjach zaczął się Pan od nich uwalniać.

WARLIKOWSKI A czy teatr operowy niesie w sobie w ogóle konflikt między teatrem i operą? Są opery bardziej teatralne i takie, w których muzyka w swych rozbudowanych fragmentach dużo mówi. Są opery bardzo przywiązane do słowa i takie, w których słowa pozostają w luźnym związku z autonomicznymi pasażami instrumentalnymi. Nie może więc być jednego sposobu potraktowania oper, zwłaszcza powstałych w czasach nam bliższych. Są też takie, które wybierają inny świat

opowiadania, inny świat wrażliwości. Tego, co Richard Strauss zawarł w *Kobiecie bez cienia*, żaden teatr nie przekaże, jest zbyt konkretny na taką opowieść. A opowieści mało konkretne również są ważne, działają na wiele zmysłów, na naszą wyobraźnię.

MARCZYŃSKI Siłą opery jest właśnie to, że potrafi ona oderwać się od naszej rzeczywistości...

WARLIKOWSKI ...teatr działa podobnie, są natomiast różne stopnie tego oddalenia. Są przedstawienia teatralne, gdzie jest dużo muzyki, i są też bardzo oszczędne muzycznie.

MARCZYŃSKI W Pana spektaklach muzyka zawsze była ważna.

WARLIKOWSKI Dowodem na to współpraca z Pawłem Mykietynem, który robi wyprawy w stronę opery, a jego *Pasja według świętego Marka* jest niesłychanie silnie udratyzowana. Byliśmy wtedy bardzo blisko *Aniołów w Ameryce*, nad którymi pracowaliśmy. Paweł tym żył. To były pewne doświadczenia, które potem jak echo wracają w twórczości, ale z całą pewnością Paweł, będąc człowiekiem teatru, udowodnił, że jest też człowiekiem opery.

MARCZYŃSKI I Paweł Mykietyn pokierował Pana w stronę opery?

WARLIKOWSKI Wręcz przeciwnie, to ja go namówiłem, żeby zrobić *Ignoranta i szaleńca* według Thomasa Bernharda. Potem długo starał się zapomnieć o tej swojej operze. Były przecież opinie krytyków, że jest za bardzo przywiązany do teatru dramatycznego, żeby komponować opery. Jednak od tego czasu wciąż do niej wraca, na przykład niedawną *Czarodziejską górą*.

MARCZYŃSKI O Pana debiucie operowym mało kto pamięta: *The Music Programme* Roxanny Panufnik na scenie kameralnej Opery Narodowej w 2000 roku.

WARLIKOWSKI A ja pamiętam tytuł Pana recenzji: *Podziękowania dla reżysera*, za to, co zrobił z tą operą. Roxanna Panufnik pojawiła się w Polsce ze swym utworem. *The Music Programme* to bardzo ładna książka, anglosaska w klimacie, a ona, młoda wówczas kompozytorka, zdobywająca dopiero doświadczenia i pozostająca pod wpływem sławnego ojca, nie miała strachu, by coś takiego stworzyć. Była w tym wolność.

MARCZYŃSKI Pan to potraktował jako krótką przygodę, czy to zdarzenie wniosło coś intrygującego i postanowił Pan wrócić do opery?

WARLIKOWSKI Na pewno nie odczułem tego jako zetknięcia z machiną operową, wręcz przeciwnie, praca była tylko przyjemnością, zrobiliśmy kameralny spektakl. Młodzi śpiewacy, którzy przyjechali z Anglii, mieli dobrą energię, nieobciążeni wielkim repertuarem byli śmielsi, czuli się jak ryba w wodzie.

MARCZYŃSKI Pan lubi takich śpiewaków, Pan ma swoich śpiewaków.

WARLIKOWSKI Dobrym przykładem może być Russell Braun, z którym pracowałem w Paryżu przy *Ifigenii w Taurydzie*. A teraz po dwunastu latach zaśpiewał u mnie Penteusza w *Bachantkach* i zobaczyłem, jak

się wspaniale rozwinął. Śpiewacy, którzy zbliżają się do końca kariery, są dla mnie często wybitniejsi, ciekawszy od tych, którzy zaczynają. Z drugiej strony Dionizosem w tym spektaklu był młody Sean Panikkar, absolutnie fascynujący, wspaniały głos, nieprzeciętna inteligencja, talent sceniczny, wyhodowany przez Amerykę, ale nie do końca.

MARCZYŃSKI Ale ja myślę o takich artystach jak Barbara Hannigan, która na otwarciu Nowego Teatru pojawiła się z prezentem dla Pana, monodramem Erika Satiego o śmierci Sofoklesa, a stworzyła parę wielkich kreacji w Pana spektaklach, by wspomnieć *Lulu* Berga w Brukseli czy *Głos ludzki* Poulenca w Paryżu.

WARLIKOWSKI Tacy artyści są wśród śpiewaków, generalnie wierzę w nich, spotkałem znacznie więcej wybitnych śpiewaków niż aktorów.

MARCZYŃSKI Ma Pan możliwość doboru obsady do swoich spektakli?

WARLIKOWSKI Tak, choć oczywiście zależy gdzie i zależy do czego. Zaczyna się jednak zawsze od tego, jakiego charakteru się szuka. Potem dostaje się propozycje, z których dokonuje się wyboru. Następnie dochodzi do rozmowy z taką osobą, jeśli można ją zobaczyć, tym lepiej, choć nie zawsze jest czas, by tak wszystko przeprowadzić. Zdarzają się wspaniałe przypadki obsadowe i są też porażki.

MARCZYŃSKI W świecie opery znacznie trudniej niż w teatrze dramatycznym utrzymać przy sobie grono wiernych wykonawców.

WARLIKOWSKI Amerykanina Willarda White'a udało mi się mieć w siedmiu inscenizacjach, ale z nim było łatwiej. Dojrzały bas jest artystą bardziej nadającym się do różnorodnego repertuaru niż na przykład delikatny sopran. A poza tym niewielu śpiewaków w jego wieku jest tak sprawnych jak on. Generalnie opera narzuca większe ograniczenia w doborze obsady, ale każdy reżyser ma paru solistów, którzy w jego spektaklach pojawiają się regularnie. Jeśli mogę do kogoś przekonywać, bronić, zawsze to robię.

MARCZYŃSKI Czasami jednak trzeba stworzyć spektakl czysto gwiazdorski, taki jak *Don Carlos* Verdiego w Opéra Bastille w 2017 roku.

WARLIKOWSKI Gwiazdy mają swoje przyzwyczajenia i sposoby. W przypadku gwiazd działa ponadto PR, narzucający pewną maskę, ciąg mistyfikacji, jak u aktorów hollywoodzkich, którzy są fotografowani tak, a nie inaczej, którzy grają tak, a nie inaczej i którzy mają tyle prób, ile żądają, nigdy więcej. Przy *Don Carlosie* pojawił się na dodatek jeszcze inny problem, nikt nie był przygotowany dobrze do oryginalnej francuskiej wersji, niewystawianej od stu pięćdziesięciu lat. Śpiewacy spędzili bardzo dużo czasu nad tym, by przygotować tę wersję, i nie można było z nimi próbować. Mieli zresztą dodatkowy stres, bo wiedzieli, że francuscy krytycy będą ich rozliczać z ich wymowy. Natomiast przyszedł moment końcowy, kiedy zyskali już swobodę muzyczną, więc mogli zacząć pracować i myśleć. I wtedy stawali się imponujący w swym procesie twórczym. Gwiazdorzy pracują w strasznym stresie, bo albo narzucona im maska utrzyma się, albo upadnie; ich głos jest wciąż w najlepszej kondycji – albo się skompromituje. Odrzucenie przez publiczność bywa bardzo brutalne, a dotychczasowy entuzjazm dla pięknego głosu może zniknąć błyskawicznie. Dochodzą więc zupełnie inne emocje.

MARCZYŃSKI Są jednak gwiazdorzcy otwarci na współpracę z reżyserem.

WARLIKOWSKI W paryskim *Don Carlosie* taka była na przykład Elina Garanča, wybitna aktorsko, niezwykle inteligentnie pracująca nad rolą. Jonas Kaufmann też, choć trudniej do niego dotrzeć, bo zjadł wszystkie rozumy, co utrudnia kontakt. Nigdy nie chciał współpracować z reżyserami, ale to może wynikać z faktu, że wielu z nich było gorszych od niego. Sam musiał sobie radzić, by dojść do tego, do czego doszedł. Trudno mu przezwyciężyć nieufność i spróbować z kimś pracować inaczej.

MARCZYŃSKI Pan ma szczęście do takich teatrów operowych, w których reżyser jest ważną postacią.

WARLIKOWSKI Ale w gruncie rzeczy my reżyserzy jesteśmy w ciągłym konflikcie z melomanami, którzy myślą o jakimś wykonaniu idealnym, którego nie ma i które zobaczą może w raju po swojej śmierci. Ta ich nienawiść jest tak wielka, że czasami wolałbym ich odesłać do sal koncertowych. Żyłoby się nam wszystkim znacznie prościej. Nikt nie miałby pretensji do reżyserów, że chcą tworzyć jakieś wizje. Co najwyżej kompozytorzy byłiby rozczarowani, bo przecież zakładali, że zobaczą swój utwór na scenie. Zrezygnujmy ze sceny, ona jest konkretem, niesie wszystkie ograniczenia, jakie można sobie wyobrazić, a reżyser jest bez szans, bo nigdy mu się nie uda zaspokoić wszystkich. Ale na razie trzymamy się tej idei, że będziemy tworzyć przedstawienia.

MARCZYŃSKI A jak Pan postrzega festiwal w Salzburgu? Uważałem zawsze, że jest zdecydowanie bardziej otwarty niż wiele tradycyjnych instytucji operowych.

WARLIKOWSKI Oczywiście, że jest otwarty, bo taki też jest jego obecny dyrektor artystyczny Markus Hinterhäuser, który sam jest kompozytorem. Ale on działa tu trochę jak trzęsienie ziemi. Jego recepta jest w gruncie rzeczy prosta: sprowadzać najnowsze, najważniejsze „nazwiska” do Salzburga. Natomiast istotne jest to, że dobrze przeczuwa, że zderzenie *Salome* Straussa z Romeem Castelluccim czy moje z *Bachantkami* Henzega może okazać się ciekawe. Prawda o Salzburgu jest jednak i taka, że gdy Gerard Mortier kończył tu swoją nowatorską kadencję, prezydentka festiwalu zamieściła na pożegnanie w gazetach jego nekrolog. Prawdą o Salzburgu jest też dyrekcja Herberta von Karajana, o której mówi się codziennie turystom zwiedzającym jego imperium, nie napomykając o nazistowskiej przeszłości Karajana. Z kolei alibi dla niegdyś nazistowskiego Salzburga stanowi *The Sound of Music*, bo lepiej mówić o rodzimych bohaterach tego musicalu, którzy byli wrogami nazizmu, niż o tym, co wydarzyło się tu naprawdę. No i wreszcie najważniejsza prawda o tym festiwalu – to jego doskonała strona muzyczna, pozostawiona najlepszym specjalistom.

MARCZYŃSKI Wbrew temu, co Pan powiedział, dziesięcioletnia kadencja Mortiera u schyłku XX wieku wycisnęła jednak tak silne piętno, że jest w Salzburgu odczuwalne do dzisiaj.

WARLIKOWSKI To prawda, dlatego teraz dyrektorem mógł zostać Markus Hinterhäuser.

MARCZYŃSKI Gerard Mortier, który potem został dyrektorem Opery w Paryżu czy Teatro Real w Madrycie, był chyba ważną postacią dla Pana.

WARLIKOWSKI Bardzo. Wtedy, gdy zaczynałem reżyserować w operze, dał mi poczucie wagi opery i mnie samego w operze. Tym bardziej go cenię, gdy teraz, kilkanaście lat później, tak wielu ludzi daje mi do zrozumienia, jak mało znaczę w tym biznesie.

MARCZYŃSKI Był Pana przewodnikiem po świecie operowym?

WARLIKOWSKI To on mnie kojarzył z różnymi tytułami. Nigdy nie widziałem na scenie żadnej opery Wagnera, a realizację *Parsifala* w Paryżu zawdzięczam jemu. Zresztą nie trzeba oglądać, żeby coś zrobić. Natomiast z moimi pierwszymi inscenizacjami operowymi było tak jak w teatrze – stanowiły próbę zapomnienia tego, co widziałem w życiu, by zacząć myśleć od nowa.

MARCZYŃSKI W operze ma Pan jednak szczególną kategorię odbiorców, którzy przychodzą na *Parsifala* i mają swoje wyobrażenie o nim i o całej twórczości Wagnera.

WARLIKOWSKI Zwłaszcza w przypadku Wagnera to rzeczywiście obowiązuje. A ja jako reżyser nie należałem do świata operowego, jako widz nie byłem operowym wyjadaczem. Ale podobnie jak Gerard Mortier wierzyłem, że mamy nadal do czynienia z teatrem i że on musi opowiadać o naszej współczesności, o nas, i dzięki niemu mamy szansę zmierzać do jakiegoś *katharsis*. Stąd wziął się mój akces do opery, przecież długo nie wierzyłem, że mógłbym być równie przekonującym reżyserem operowym co teatralnym. Wchodziłem w ten świat jako człowiek, który zupełnie nie znał zasad gry.

MARCZYŃSKI Cenię paryskiego *Parsifala*, ponieważ Pan podszedł do niego właśnie bez całego balastu interpretacyjnego. Pokazał świat podnoszący się po katastrofie, a bez atmosfery religijnego misterium, jak sobie to wyobraził Wagner. *Parsifal* jest przecież dziełem wielowątkowym.

WARLIKOWSKI W gruncie rzeczy jest tyle możliwości, ilu ludzi. Są pewne dzieła obciążone większą tradycją niż inne. Dlatego realizacja opery takiej jak *Bachantki* Henzega jest pod tym względem zadaniem prostszym niż mierzenie się z Wagnerem.

MARCZYŃSKI Skoro nie wierzył Pan, że może znaleźć się w operze, co sprawiło, że jednak Pan do niej trafił?

WARLIKOWSKI Musiałem dopiero w nią uwierzyć, ale spotkałem tych, którzy mnie przekonywali: najpierw Waldemar Dąbrowski, Mariusz Treliński, potem Gerard Mortier i wielu innych. Podobnie dzieje się z teatrem, tyle że wcześniej odbiera się jakąś edukację. Szkoła daje okres ochronny, który utwierdza człowieka w przekonaniu, że zostanie reżyserem, więc droga wydaje się prostsza, bo zapisana dyplomami.

MARCZYŃSKI Dyplomu z dziedziny opery Pan nie ma, więc jaka była ta droga do opery?

WARLIKOWSKI Sam Pan powiedział, że muzyka była zawsze ważną częścią moich przedstawień, więc uznajmy, że to ona mnie tam zaprowadziła.



The Bassarids, reż. Krzysztof Warlikowski, Salzburger Festspiele (2018)

MARCZYŃSKI Można jednak na zawsze pozostać w świecie Pawła Mykietyna, a można zająć się Richardem Wagnerem.

WARLIKOWSKI Tak mnie poniosło i zdryfowałem, nie mając pojęcia, dokąd dotrę. Można też uznać, że na tym polega wewnętrzny rozwój. Po zrobieniu iluś przedstawień teatralnych stałem się kimś innym, życie mnie zmieniło i w pewnym momencie, kiedy otrzymałem konkretną propozycję, przyjąłem wyzwanie. Bo albo można zdezerterować, albo właśnie podjąć wyzwanie.

MARCZYŃSKI Była taka inscenizacja, po której Pan poczuł, że się odnalazł w operze?

WARLIKOWSKI Myślę, że pierwszym takim spektaklem był *Wozzeck* Albana Berga w Operze Narodowej. Po moich traumatycznych doświadczeniach z warszawskim *Don Carlosem*, będącym dla mnie wtedy kolosem niemożliwym do uruchomienia, *Wozzeck* okazał się utworem intymnym, bardzo bliskim tekstowi przeżytemu przez kompozytora, który mówi też o swoim życiu i o swoim dziecku. Kiedy znajdzie się taki pierwszy wytrych, to on może ośmielić. A jeśli potem znajdzie Pan wytrych do zupełnie innego kompozytora, jakim jest na przykład Richard Strauss, czujemy się jeszcze pewniej.

MARCZYŃSKI Przyznaję, że po sposobie, w jakim w 2013 roku ogarnął Pan w Staatsoper w Monachium wielkie dzieło muzyczne Straussa – *Kobietę bez cienia*, uwierzyłem w Pana operowy talent.

WARLIKOWSKI W *Kobiecie bez cienia* jest jedna piękna rzecz, która jest rzadkością w repertuarze operowym: happy end. Dlatego Niemcy wybrali *Kobietę bez cienia* na inaugurację w 1963 roku odbudowanego po wojnie gmachu Opery w Monachium, bo ten utwór mówi o narodzinach, o przyszłości, a więc i o społeczeństwie nowych ludzi, którzy wyrosną w Niemczech. Jeśli popatrzymy na wszystkie tragedie i mordy rytualne, które mamy w operach, uznamy, że *Kobieta bez cienia* daje dozę optymizmu, dla słuchacza i dla twórcy nie do przecenienia.

MARCZYŃSKI Nie uwierzę, że właśnie optymizm pociągał Pana w tej operze.

WARLIKOWSKI Wydaje mi się, że siła *Kobiet bez cienia* tkwi jednak w optymizmie. Mam przekonanie, że Richard Strauss w to wierzył i dlatego zbudował misterną konstrukcję z tych wszystkich odcieni wiedeńskich, ze stojącym za tym myśleniem o człowieku, o artyście, o kobiecie, o mężczyźnie, o związku między ludźmi. A optymizm? No cóż, na przykład spektakl *Oczyszczeni* też był rodzajem deklaracji człowieka, który mimo całej ruiny świata i jego demaskacji ma dość sił, by żyć z tym i być mocnym. Człowiek odepiony życiem w pewnym momencie potrzebuje innego przesłania. Ja też w pewnym momencie w teatrze potrzebowałem innych zakończeń. Wydawało mi się, że jestem winien to ludziom, którzy to oglądają, wciągają ich w jakiś dialog, pokazując, że życie nie jest wiele warte, tym niemniej muszą z tego życia pozostać jakieś strzępki, by można było pójść dalej.



Naznaczeni, reż. Krzysztof Warlikowski, Bayerische Staatsoper w Monachium [2017]

MARCZYŃSKI W teatrze współczesnym zawsze można coś dopisać od siebie nawet największym klasykom, by pełniej wyrazić to, co chce się przekazać. Opera z trudem poddaje się takim zabiegom.

WARLIKOWSKI Dlatego nie należy nią manipulować. Trzeba szukać, co jest jej siłą. Natomiast cały czas mamy w sobie tę ciekawość, gdzie jest jej problem. Jeśli weźmiemy kompletnie nieudaną dramaturgicznie *Alceste* Glucka, która zniszczyła *Alceste* – jeden z najważniejszych tekstów starożytności, wtedy mamy do czynienia z kulawą opowieścią osiemnastowieczną, trudną do wystawienia.

MARCZYŃSKI A jednak zrealizował Pan tę operę Glucka w Teatro Real w Madrycie.

WARLIKOWSKI Owszem, tylko chcąc być w zgodzie z moim sumieniem kogoś, kto zainscenizował ileś tam tragedii greckich i dodatkowo czuje się zarażony na przykład tekstem Jana Kotta o *Alceście* Eurypidesa, musimy coś zrobić z operą, w której nie ma nic z wielkiej wartości objawionej już w czasach antyku. Trzeba dopiero odnaleźć konflikt w obrębie tego, co mamy.

MARCZYŃSKI A nie może Pan niczego dodać.

WARLIKOWSKI Jednak mogę, tak zrobiłem w *Alceście* czy w *Poppei i Neronie* Monteverdiego, również w Madrycie. Dodałem prolog, wyobrażony przeze mnie, a zainspirowany Foucaultem, wykład uniwersytecki Seneki skierowany między innym do Nerona. Wydawało

mi się, że jest to tak gorzka postać, która wyhodowała sobie swoich morderców, będących przecież jego uczniami, że zdecydowałem się wymyślić sytuację pokazującą, jak on ich naucza. Zrobiłem to, by zupełnie inaczej zabrzmiała scena śmierci Seneki i aby pokazać, kto ją mu zadaje. Reszta już zależy od gustu widza, który może uznać, że jest to zabieg dokonany przez kogoś, kto manipuluje operą, albo też, że otworzyliśmy go na coś nowego. Operowy widz bywa często tak pozamykany, że nawet nie dostrzeże takiej szansy. Kilka osób może ją jednak zobaczyć.

MARCZYŃSKI Pan lubi otwierać nieznane wcześniej drzwi.

WARLIKOWSKI Wydaje mi się, że jest to częścią mojego zawodu. Zarówno w teatrze dramatycznym, jak i operowym najbardziej intryguje mnie człowiek. Traktuję więc to jako kolejne narzędzie, by dowiedzieć się o nim jak najwięcej. Idzie jednak za tym określone ryzyko.

MARCZYŃSKI Anglikom nie spodobało się więc, że wystawiając w tym roku w Covent Garden *Z domu umarłych*, poprzedził Pan tę operę Leoša Janáčka twierdzeniami francuskiego filozofa i socjologa Michela Foucaulta o współczesnym systemie policyjnym i więziennym.

WARLIKOWSKI Anglicy żyją na innym kontynencie, co cenią sobie, a jednocześnie są obrażeni, że kontynentalni Europejczycy są zupełnie inni od nich. Ponadto tkwią nadal w tradycji słowa i popisach lekturowych, ponieważ ich język popycha do tego. Wynika to z tradycji szekspirowskiej, w której my posługujemy się jedynie tłumaczeniami,

zatem czujemy się wolniejsi, mniej skrupowani. Anglik musi historię opowiedzieć, Europejczyk lubi się nią bawić.

MARCZYŃSKI Pan zawsze zaczyna pracę nad operą od słuchania muzyki?

WARLIKOWSKI Tak.

MARCZYŃSKI Ona pobudza wyobraźnię, wywołuje pewne obrazy?

WARLIKOWSKI Nie jest tak, że muzyka oddziałuje na mnie całkowicie osobno. Słucham jej i śledzę libretto, czytam różne rzeczy o kompozytorze, szukam. Zaczynam myśleć i pewne rzeczy zaczynają się układać.

MARCZYŃSKI Wielu reżyserów skupia się raczej na zgłębianiu libretta.

WARLIKOWSKI Nie wiem, czy tak może być. Reżyseria operowa to bardzo precyzyjna praca, ale to muzyka musi być najważniejsza, od niej wszystko się zaczyna, ona podpowiada, w którą stronę iść. Czasami słuchając lub czytając, mam zaledwie pewne przeczucia. Proszę jednak pamiętać, że wszystko dzieje się z dużym wyprzedzeniem, jakieś dwa lata przed premierą. Jest więc czas na rewizję pomysłów, myśli, idei. Wraca się do jakiegoś fragmentu z innym nastawieniem, po zrobieniu czegoś innego, co nas w jakiś sposób zmienia. I zaczyna się od nowa myśleć, potem znowu się wraca i znowu, aż wreszcie dochodzi do ostatecznego zebrania wszystkich pomysłów przed rozpoczęciem prób. I wtedy dopiero naprawdę zaczyna się niewiadoma. Jest mnóstwo rzeczy ustalonych, ale jeszcze nic nie wiadomo. Albo się to wszystko sprawdzi, albo nie.

MARCZYŃSKI Pan należy do reżyserów, którzy szukają, próbują do samego końca.

WARLIKOWSKI Bo zachowuję się jak reżyser teatralny. Opera jest gatunkiem tak elastycznym, że wykonawcy to rozumieją. Właściwie każdy utwór, który wystawiałem, można było do końca zmieniać i każdy ze śpiewaków był do końca otwarty. Poza *Don Carlosem* w Paryżu, gdzie jednak miałem dla nich więcej zrozumienia, bo to nieludzkie, co musieli wykonać. I byli pod ostrzałem tysięcy sędziów.

MARCZYŃSKI Zawód śpiewaka jest tak trudny i niewdzięczny, że trzeba im wiele rzeczy wybaczyć.

WARLIKOWSKI I tak właśnie się dzieje. Tylko że czasami można stracić głos i jeszcze przez dziesięć lat udawać, że nic się nie stało. Albo też postępować tak jak Barbara Hannigan, która wiedząc, że jej kariera śpiewacza nie będzie trwała wiecznie, szuka dla siebie innego miejsca, staje się dyrygentem, zakłada szkoły wokalne, pracuje z młodymi śpiewakami, nie rezygnując z ciągłej koncertowej i scenicznej aktywności.

MARCZYŃSKI Dla wielu śpiewaków scena jest narkotykiem, bez niej wydaje im się, że nie istnieją.

WARLIKOWSKI I dlatego śpiewaliby także wtedy, gdyby nie płacono im tak wielkich pieniędzy, bo bez sceny nie potrafią żyć.

MARCZYŃSKI A jaką rolę w Pana teatrze odgrywa dyrygent?

WARLIKOWSKI To zależy, w pięćdziesięciu procentach powiedziałbym, że to dyrygenci turyści. Nie mają czasu, bo skądś wracają albo gdzieś wyjeżdżają, i nawet rezygnują z prób muzycznych z orkiestrą albo wykorzystują je w połowie. I są tacy, którzy przyjeżdżają nieprzygotowani, tych jest bardzo niewielu. A to, co potem zaczyna się dziać w trakcie prób, jest zdumiewającym zjawiskiem. Innym problemem jest to, że dyrygenci zajmując się orkiestrą, nie chcą lub nie potrafią pracować ze śpiewakami. Najwybitniejsi, z którymi pracowałem, jak Esa-Pekka Salonen, Kent Nagano czy Kirill Petrenko, są jednak tytanami pracy.

MARCZYŃSKI Z Kentem Nagano pracował Pan przy *Bachantkach* i dziesięć lat temu w Monachium nad *Eugeniuszem Onieginem* inspirowanym *Tajemnicą Brokeback Mountain*, kiedy to polonez powierzony półnagim kowbojom oburzył część publiczności. Dyrygenci interesują się tym, co dzieje się na scenie?

WARLIKOWSKI Dyrygent rzadko patrzy na scenę, bo też tak do końca nie jest w stanie. Wyjątkiem jest na przykład Marc Minkowski, ale może też rodzaj muzyki, którą się zajmuje, bardziej na to pozwala. Tym niemniej dla niego ważne jest to, czym jest przedstawienie i czego dotyczy. Polubił się w pracy nad *Ifigenią w Taurydzie*. Cenię sobie dyrygentów, którzy pracują od początku, i cenię sobie ich pomoc. To oni bardzo często mówią mi, kiedy wprowadzić ciszę.

MARCZYŃSKI W różnych rozmowach z Panem o operze powraca temat publiczności. Czy w ciągu tych kilkunastu lat pracy dostrzega Pan, że się zmienia, czy też nadal trwa w swych przyzwyczajeniach?

WARLIKOWSKI Wszystko się zmieniło. Piętnaście lat temu teatr operowy był inny, teraz weszli do niego reżyserzy, kiedyś ich tam nie było. Niezaprzeczalną zaletą opery jest to, że posługuje się językiem uniwersalnym. Dzięki temu możemy się łączyć, choć Niemcy, Austriacy czy Włosi zupełnie inaczej podchodzą do tego niż Polacy. To wymieszanie ludzkie jest ogromne, na przykład w Paryżu ludzie spotykają się, by opowiedzieć sobie, co ostatnio widzieli, więc innych to obliguje, by też to poznać. Inna sytuacja jest w Monachium, gdzie panuje uwielbienie dla własnego repertuaru, który zgodnie z wszelkimi normami może być wykonany tylko tam. Jeszcze inaczej jest w Brukseli czy Madrycie.

MARCZYŃSKI A Polska? Kiedy wreszcie zrobi Pan przedstawienie w kraju?

WARLIKOWSKI A ja zapytam: co właściwie miałbym zrobić, co dałoby mi satysfakcję? Kiedy robiliśmy w Warszawie *Wozzecka*, a Opera Narodowa wieszala billboardy na skrzyżowaniu Marszałkowskiej i Alej Jerozolimskich, wydawało się, że w Warszawie świat należy do opery. Wydawało się to proste, że Mariusz Treliński przyprowadza swoich widzów z kina, ja swoich z teatru i zaczynamy nowy rozdział opery, która może być adresowana nawet do blokowisk. Tamten moment rzeczywiście zachęcał i otwierał nowe perspektywy. To mogło się zdarzyć właśnie wtedy, kiedy zachłysłiliśmy się nowym powietrzem. Bardzo szybko wszystko się zawężyło i doszliśmy tam, gdzie dzisiaj jesteśmy i gdzie się dusimy. ■