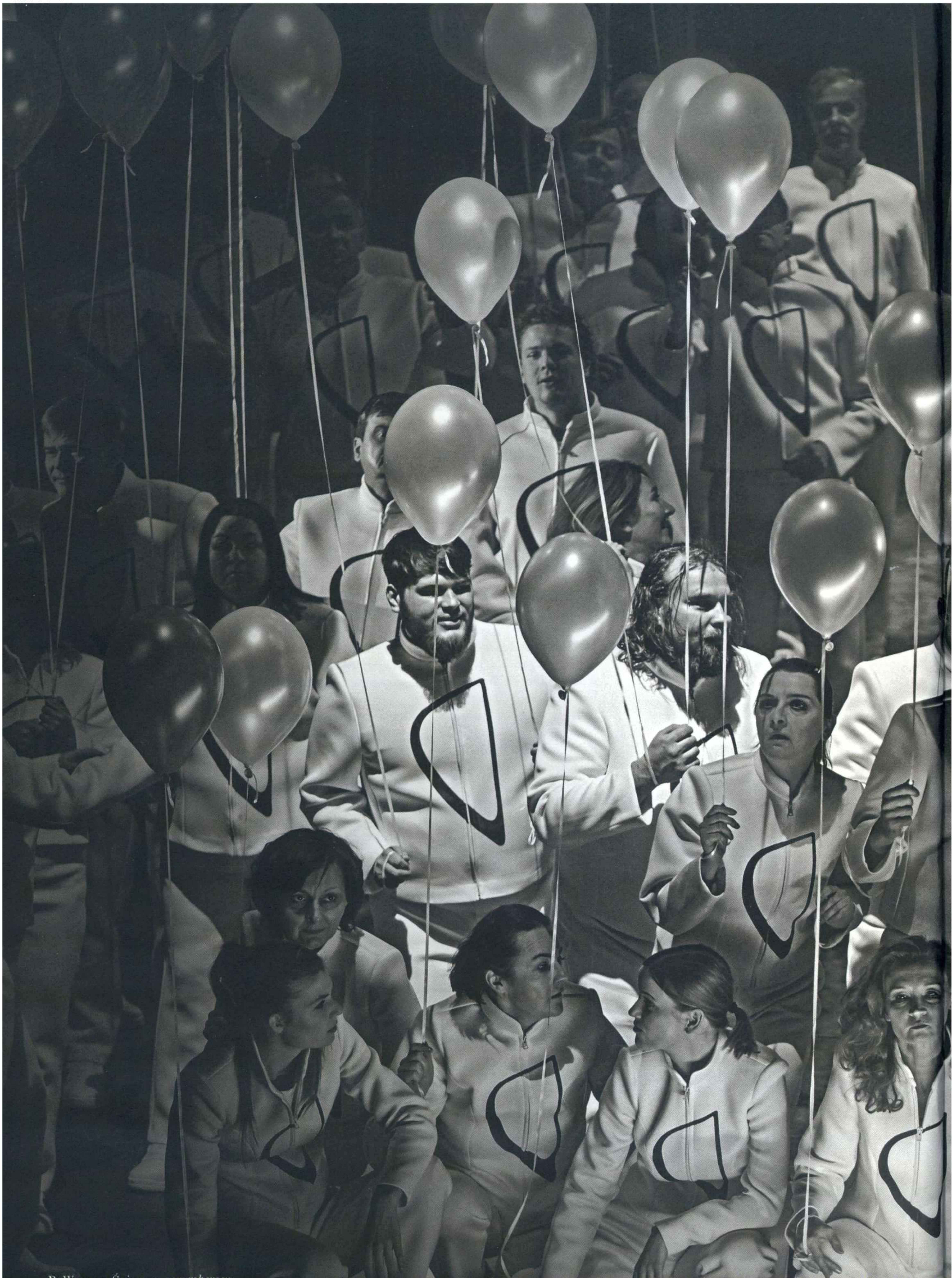
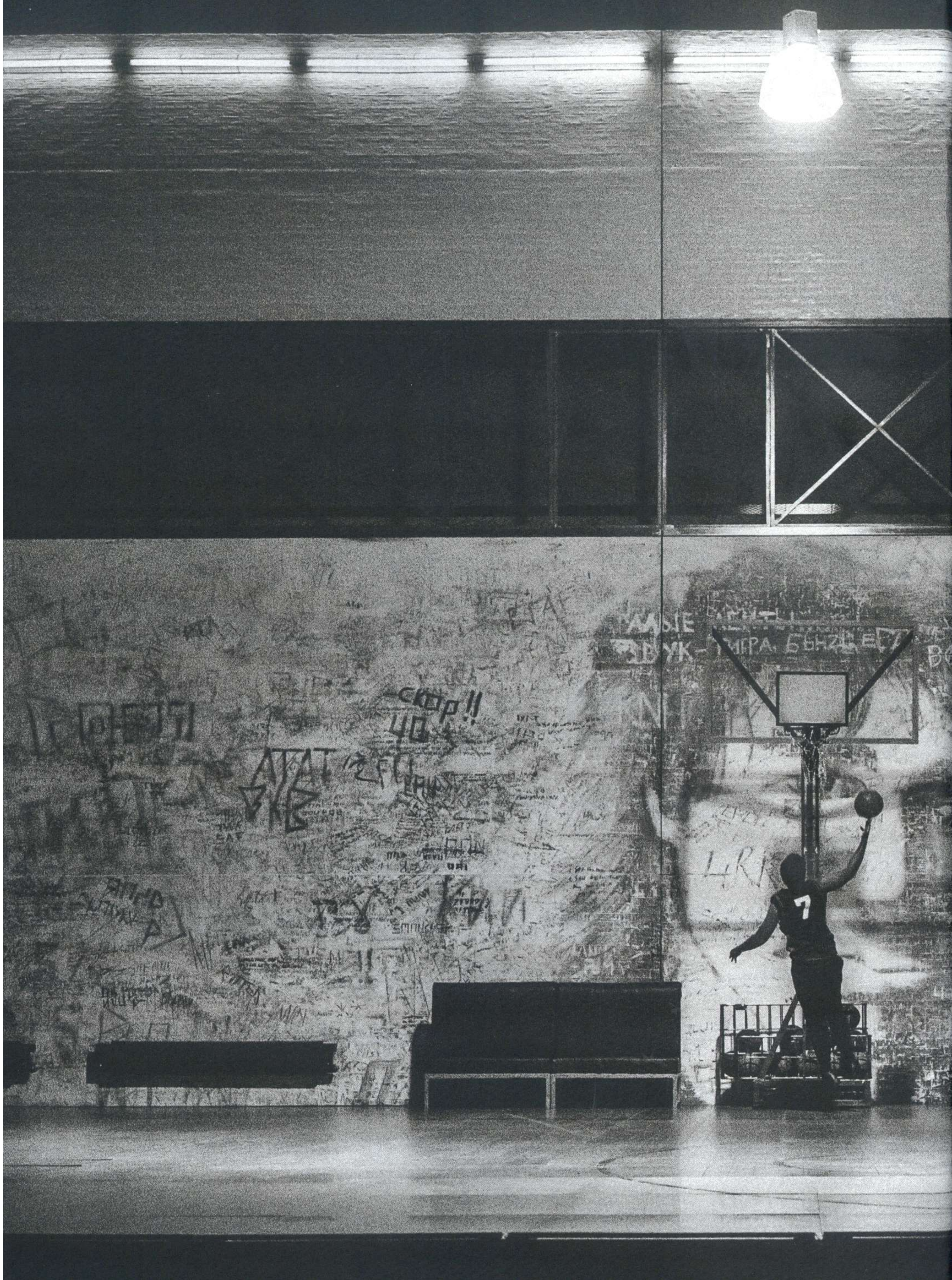
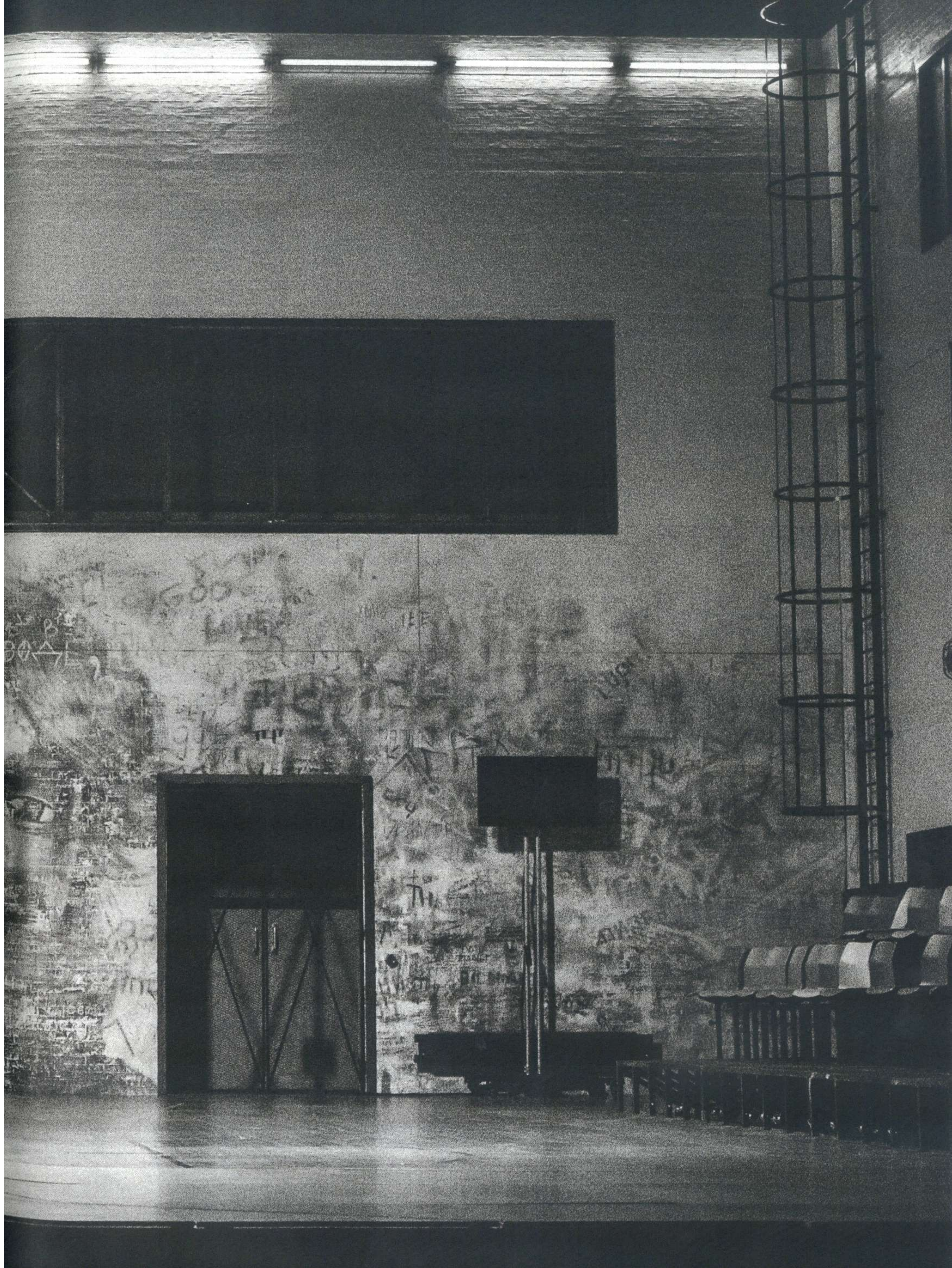










WIĘZIENNA MONOTONIA

Londyński spektakl Krzysztofa Warlikowskiego jest chłodny i zimny, jakby ograniczał się do beznamiętnej obserwacji. Reżyser powielił swoje wcześniejsze pomysły, które nie sprawdziły się w nietypowym dziele Janačka

Jacek Marczyński \ „Wydaje mi się, jakbym w niej schodził po stopniach coraz niżej i niżej – pisał Leoš Janaček o pracy nad operą *Z domu umarłych* – aż na dno człowieczeństwa najędzniejszych z ludzi. A tam się ciężko idzie”. W pierwszej w dziejach Covent Garden inscenizacji tej opery i w reżyserskim debiucie na tej scenie Krzysztof Warlikowski nie dotarł jednak tam, dokąd zszedł kompozytor. Zbudował spektakl z gotowych, sprawdzonych wielokrotnie elementów.

Wydawać by się mogło, że *Z domu umarłych* to dzieło idealnie przystające do wrażliwości Krzysztofa Warlikowskiego, bo daje obraz ludzi w sytuacjach skrajnych, odrzuconych przez społeczeństwo, bez nadziei i bez perspektyw na odmianę losu. Dlaczego przegrali swoje życie? Co jeszcze w nich się tli? Dlaczego świat ich nie chciał? Czy tylko dlatego, że popełnili jakieś zbrodnie? W gronie kilkunastu bohaterów Leoša Janačka każdy ma swoją historię. Niektóre z nich, jak opowieść Szyszkowa, który zabił żonę za to, że kochała innego mężczyznę, pomimo tego, że ją zgwałcił, to w gruncie rzeczy temat na samodzielną operę. Takie zaś postaci czeski kompozytor umieścił w jednym więzieniu, każdej dając kilkanaście minut albo jeszcze mniej, by widz mógł je poznać.

U schyłku lat dwudziestych XX wieku Leoš Janaček napisał dla siebie libretto na kanwie lektury powieści-reportażu Fiodora Dostojewskiego *Zapiski z domu umarłych*, będącego obrazem jego pobytu na zesłaniu. Kompozytor połączył niektóre wątki i postaci we własny sposób, tworząc strukturę bez linearnej narracji dramatycznej, co więcej – bez głównego bohatera. Z początku wydaje się, że będzie nim Aleksander Pietrowicz Gorianczikow (w powieści to alter ego Dostojewskiego), gdyż *Z domu umarłych* rozpoczyna się

z chwilą jego przybycia do więzienia. Potem wszakże ustępuje on pola innym współwięźniom. Na plan pierwszy wysuwa się znów w finale, bo opera kończy się z chwilą wypuszczenia Gorianczikowa na wolność. Wszystko rozgrywa się w bliżej nieokreślonym czasie. Wiadomo, że między poszczególnymi aktami mijają miesiące, a nawet lata, ale nie zostało to przez kompozytora precyzyjnie określone. Można też całą operę zainscenizować bez przerwy, jak zrobił w Londynie Krzysztof Warlikowski i okazuje się, że korzystnie wpływa to na całość dzieła. Od początku Leošowi Janačkowi zależało też na uniknięciu rosyjskiej rodzajowości. To miała być opowieść uniwersalna i taki sam cel przyświecał polskiemu reżyserowi. W komentarzu, który opublikował w programie do londyńskiego przedstawienia, podkreślał, że bazował tylko na libretcie, nie sięgnął po tekst Dostojewskiego. Postanowił pokazać więzienny świat, który dziś funkcjonuje w „Turcji, Brazylii, Meksyku lub w Chinach czy w jakiegokolwiek zachodniej demokracji [...]”. Wszystkie więzienia są bowiem miejscem poniżenia, przemocy izolacji i strachu [...]. I nie tylko w Stambule, Moskwie czy Pekinie ludzie płacą wysoką cenę za wolność wypowiedzi”.

Takie stwierdzenia brzmią słusznie i przekonująco, dlaczego zatem nie przełożyły się na mocny sceniczny obraz? Londyński spektakl Krzysztofa Warlikowskiego nie porusza ani przez moment, jest chłodny i zimny, jakby reżyser ograniczył się do beznamiętnej obserwacji. Zawinił chyba przede wszystkim fakt, że powielił on szereg swoich wcześniejszych pomysłów, które nie sprawdziły się w nietypowym dziele Janačka. Nie zafunkcjonował więc stale stosowany przez Warlikowskiego zabieg poprzedzenia przedstawienia rodzajem filmowego wprowadzenia. Banalna w gruncie rzeczy

okazała się bowiem wypowiedź przywołująca postać i twierdzenia o systemie policyjnym oraz więziennym francuskiego filozofa i socjologa Michela Foucaulta, autora głośnej w swoim czasie książki *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. To zaś, co reżyser zaprezentował później widzom obeznanym z teatrem Warlikowskiego, okazało się dziwnie znajome.

Małgorzata Szczęśniak znów zabudowała scenę trzema surowymi ścianami, dla tej opery wybrałszy kolor stalowy. Jedyną innowację stanowiła galeryjka dla więziennych strażników u góry tylnej ściany słabo wszakże wykorzystana w toku przedstawienia. Z prawej strony ustawiono kilka rzędów krzeseł, do których później doszły łóżka, z lewej wjeżdżała od czasu do czasu ruchoma gabłota – kolejny ulubiony element scenograficzny Warlikowskiego. W jej wnętrzu rozegrał się pierwszy obraz *Z domu umarłych*. Owa prostopadłościenna gabłota pełniła bowiem funkcję więziennego biura, w którym przyjmowano nowego więźnia Gorianczikowa. Tam też od razu strażnicy pałkami udzielili mu pierwszej lekcji pokory, gdy domagał się specjalnych praw jako więzień polityczny. Rozegranie tego epizodu na tak maleńkiej przestrzeni, gdy wielka scena pozostała kompletnie niewykorzystana, spowodowało, że dla widzów nieznających opery Janačka, a tacy zapewne dominowali na sali Covent Garden, zdarzenia te stały się mało czytelne.

Krzysztof Warlikowski chciał dać obraz współczesnego więzienia, w którym można nawet pograć w koszykówkę, co zamiast obecnego w librecie orła ma symbolizować wolność, czy wziąć udział w zajęciach kulturalnych. Jest i wyeksponowany taneczny numer breakdance'owy, autorstwa stałego współpracownika reżysera Claude'a Bardouila. U Janačka bohaterowie odgrywają z kolei spektakl o przygodach Don Juana, co reżyser skwapliwie wykorzystuje, dodając w tej sekwencji kobiecie lalki i powierzając jedną z ról prostytutce występującej w librecie epizodycznie. Została ona na scenie do końca razem z wszystkimi innymi postaciami dodanymi przez Warlikowskiego, jakby chciał on zatrzeć granicę między tym, co odizolowane, a tym, co przychodzi z zewnątrz, między realnością a tym, co jest obiektem imaginacji człowieka w odosobnieniu.

Być może sam pomysł pokazania współczesnego więzienia okazał się w gruncie rzeczy niewykonalny. Znamy dobrze ów odizolowany świat brutalniej prezentowany zarówno w wersji popkulturowej w setkach filmów, jak i z obrazów z telewizyjnych newsów. Próba wykreowania go na czcigodnej scenie Covent Garden w konwencjonalny w gruncie rzeczy sposób musiała skończyć się porażką.

Dzieła Leoša Janačka nie da się porównać z żadnym innym. Siłą tej opery jest przede wszystkim muzyka, w gruncie rzeczy oszczędna, ale niesłychanie ekspresyjna. Obsesyjny rytm marsza w uwerturze, który potem wraca, od razu buduje klimat. Kompozytor miesza rubasność z powagą, groteskę z liryzmem, w najważniejszych monologach przyciszając brzmienie orkiestry. Ta oszczędność spowodowała, że po śmierci Janačka uznano, że nie zdążył on w pełni ukończyć partytury *Z domu umarłych* i przystąpiono do jej rzekomego poprawiania. Dopiero na początku lat osiemdziesiątych dyrygent Charles Mackerras i muzykolog John Tyrrell, badacz i znawca twórczości kompozytora, podjęli się trudu oczyszczenia partytury ze wszystkich późniejszych naleciałości. Tyrrell zgłębiał temat samodzielnie dalej, a efekt ukończonych prac, wydany przez Universal Edition w 2017 roku, po raz pierwszy został zaprezentowany na scenie właśnie w Covent Garden. I ten fakt przede wszystkim decyduje o wartości londyńskiego przedstawienia.

Brytyjski dyrygent Mark Wigglesworth poprowadził całość z niezwykle wyczuwaniem. W muzyce wyczuwało się napięcie, nerwowość, chęć ucieczki z tego świata, dramatyzm jednostek, czego brakowało scenicznym obrazom. W kilkunastobowej, niemal wyłącznie męskiej obsadzie jedyną kobietą była Alison Cook (Prostytutka), partię więźnia Alicji napisaną na głos sopranowy tym razem śpiewał bardzo dobry kanadyjski tenor Pascal Charbonneau. Poruszający monolog Szyszkowa znakomicie zinterpretował Johan Reuter, w pamięć zapadli też Słowak Stefan Margita (Luka Kuźmich) i Ladislav Elgr (Skuratow). W ważnej roli Gorianczikowa wystąpił ulubiony śpiewak Warlikowskiego – doświadczony bas Willard W. White, był jednak mniej wyrazisty od swoich partnerów. Na drugim zaś planie miło było dostrzec pozostającego w dobrej formie nestora brytyjskich tenorów, charakterystycznego Grahama Clarka (Stary Więzień), który ma na koncie ponad sto spektakli zaśpiewanych przez szesnaście sezonów w Bayreuth.

Z konwencjonalnego punktu widzenia, *Z domu umarłych* nie nadaje się na scenę. Ale Janaček był geniuszem w wynajdywaniu potencjału w nieoczywistych źródłach, komponował wcześniej opery na podstawie ilustrowanej opowiadki, protofeministycznej wiejskiej sztuki czy zagmatwanego thrillera science fiction. W tej adaptacji wspomnień Dostojewskiego z 1862 roku z rosyjskiej kolonii karnej, przeszedł sam siebie. Jest to jedna z jego najmocniejszych wypowiedzi – przykra w opisie ludzkiej brutalności, budująca w podejściu do odkupienia. A przynajmniej taka powinna być, w inscenizacji, która godzi niezwykłość opery z wymaganiami scenicznymi.

Na Krzysztofie Warlikowskim, reżyserze zbyt długo odwiekanej w Royal Opera House premiery, ciążyła więc spora presja. Może dlatego jego nowa inscenizacja – przeniesiona poprzez stylowe projekty Małgorzaty Szczęśniak do współczesności – robi wszystko, by zakrzyczeć śpiewaków. Symbol wolności u Janačka, orzeł, który odlatuje w dal, został zamieniony w więźnia aspirującego do bycia koszykarzem, który przez całą operę próbuje wcelować piłką w obręcz. Przedstawienia w drugim akcie zastąpiono tanim porno z udziałem trzech sztucznych sekslalek. Warlikowski zagarnia nawet preludium, wyświetlając w jego trakcie film z francuskim filozofem poststrukturalnym Michelelem Foucaultem, pokazujący teorie spiskowe tegoż na temat więziennictwa. To wszystko powoduje odciągnięcie uwagi od surowego piękna muzyki Janačka i od libretta, które powinno czerpać moc właśnie z tego, co nie jest pokazane.

Co gorsza, interpretacja mija się z sensem dzieła. *Z domu umarłych* nie jest krytyką systemu penitencjarnego, jak teorie Foucaulta, które reżyser niezręcznie wciska widzom. Ta opera odkrywa filozofię Dostojewskiego, według której nawet w najgorszym kryminale można znaleźć pierwiastek dobra.

Przynajmniej muzycy zdają się to rozumieć. Mark Wigglesworth ze smakiem zanurza słuchaczy w każdym przypływie humanizującego ciepła, podobnie robią śpiewacy: łatwo jest poczuć sympatię dla Luki Kuźmicha Štefana Margity, Skuratowa Ladislava Elgra i Nikity Nicky'ego Spence'a – dręczonego wyrzutami sumienia neurotyka. Wszyscy śpiewają sprawnie i płynnie. Wszyscy wypadliby jeszcze lepiej w inscenizacji, która nie udaremniałaby ich trudu.

Hannah Nepil
„Financial Times”

Dziewięćdziesiąt lat zajęło ostatniemu arcydziełu Janáčka *Z domu umarłych* dotarcie na scenę Royal Opera House, ale kiedy już się pojawiło, Royal Opera wystawiła je z dumą. Bardzo imponujące osiągnięcie: moje jedyne zastrzeżenie jest takie, że ta inscenizacja nie dostarczyła tak mocnych wrażeń, jak wznowienie w Welsh National Opera zeszłej jesieni.

Brak emocjonalnego ciężaru można w dużej mierze przypisać modnej decyzji przeniesienia akcji do innych czasów. Janáček chciał przedstawić XIX-wieczny syberyjski obóz jeniecki tak jak w źródle jego inspiracji – noweli Dostojewskiego. Jednakże polski reżyser Krzysztof Warlikowski wierzy najwyraźniej, że publiczność jest pozbawiona jakiegokolwiek wyobraźni, i przez to podał nam współczesną paralelę – szczegółowo oddaną w projektach Małgorzaty Szczeniaka salę gimnastyczną mocno strzeżonego więzienia, które można by zobaczyć w dokumencie na Channel Four.

[...]

Podejście Warlikowskiego, ze stylizacjami i przesadą, przenosi uwagę na sam system więziennictwa i oddala się od Janáčka, od ujawniania dramatów dusz zdesperowanych więźniów.

Rupert Christiansen
telegraph.co.uk

Mimo świetnej obsady, *Z domu umarłych* Janáčka, na podstawie wspomnień Dostojewskiego, w wersji polskiego reżysera Krzysztofa Warlikowskiego rozczarowuje.

[...]

Po zdławieniu uwertury, Warlikowski robi to samo ze sceną otwierającą, w której Gorianczikow (Willard White) trafia do systemu więziennego i zostaje poddany rytualnej chłości. Ale polski reżyser robi wszystko, by odciągnąć naszą uwagę, wypełniając scenę ubocznymi akcjami, podczas gdy ta najbardziej dramatyczna zepchnięta jest w róg sceny, a jej pierwotne okrucieństwo zostaje zminimalizowane do zwykłej przepychanki, którą można zobaczyć co wieczór w telewizji.

[...]

Ta koprodukcja z dwoma innymi europejskimi teatrami operowymi niosła wielkie nadzieje; była pierwszym podejściem Covent Garden do tego wielkiego dzieła i to w nowej wersji [w wydaniu krytycznym Johna Tyrrella z 2017]; obsada jest fenomenalna, a dyryguje Mark Wigglesworth. Ale co można zrobić, jeśli reżyser nie rozumie podstawowej zasady swojej sztuki – że mniej znaczy więcej. Dwadzieścia lat temu ENO w inscenizacji Tima Alebry'ego doskonale pokazali, jak ta opera powinna być wystawiana. Ponieważ to zbezczeszczenie w wykonaniu Warlikowskiego ma, jak sędzę, zero szans na wznowienie, ENO powinna wznowić swoją wersję.

Michael Church
independent.co.uk

Nowa inscenizacja Krzysztofa Warlikowskiego, *Z domu umarłych* Janáčka w Royal Opera House, pierwsza w historii tej sceny, rozpoczyna się bezdźwięcznym nagraniem z napisami, na którym filozof Michel Foucault gorąco rozprawia o systemie penitencjarnym, który analizował, krytykował i próbował zreformować przez większość swojego życia. Zaskakujący początek dla radykalnej, jeśli nie nietrafnej interpretacji, od razu wskazuje na przyszłe napięcia i problemy. Film nakłada się na uwerturę Janáčka, graną z wielką mocą przez Orkiestrę ROH pod batutą Marka Wiggleswortha. Ale czytanie napisów z filmu odciąga nas od muzyki i utrudnia koncentrację.

[...]

Warlikowski rezygnuje z Syberii i przenosi operę do anonimowego współczesnego więzienia, gdzie Komendant obserwuje skazańców przez kamery, a strażnicy potajemnie sprzedają narkotyki mężczyznom, których potem gnębią. Gdy emocjonalne i seksualne frustracje rosną i więźniowie zwracają się przeciwko sobie i strażnikom, dobitnie czuć atmosferę tężejącej agresji. Ale Warlikowski osłabia narrację poszczególnych postaci przesadnie rozbudowaną obrazowością w środkowej części opery, w której więźniowie odgrywają dla siebie scenki teatralne.

Ruchome pomieszczenie-pudło, będące biurem Komendanta, przemienia się w więzienną scenę, na której odgrywane są historie więźniów. Podczas gdy Skuratow (Ladislav Elgr) opowiada, jak zamordował kochankę żony, oglądamy tę historię na małej scenie za jego plecami.

Szyszkow (Johan Reuter) i Luka Kuźmich (Štefan Margita), odgrywając rywalizację o względy kobiety, która zniszczyła im obu życie, powoli orientują się, że ich losy są przerażająco powiązane. Wszystkie te historie, same w sobie, są skondensowaną analizą ludzkiego ducha, która największą siłę ma, gdy nic jej nie przysłania.

Tim Ashley
theguardian.com

