



foto: Magdalena Olek

ZBRODNIA TO NIESŁYCHANA

AUTOR: DOROTA KOZIŃSKA

To już prawie dziesięć lat, jak gawędziliśmy sobie z przyjacielem teatrologiem o nowym sezonie operowym. Wtedy właśnie przyszła nam do głowy odkrywcza koncepcja reżyserska *Zamku Sinobrodego* Bartóka w postaci strzelanki 3D. Za przejście sali tortur – bonus punktów, za zbrojownię – trzy dodatkowe miecze, za skarbiec – sto sztuk złota na wykupienie się u zombie, za zbyt szybkie przejście ogrodu – cofnięcie do poprzedniego etapu; w królestwie Sinobrodego ukryte bonusy, za czarne jezioro łez – przyjmujemy formę Super Bartók, w ostatnim etapie Judyta wskrzesza pozostałe trzy żony Sinobrodego, happy end, przypieczętowany pulsującym napisem „CONGRATULATIONS YOU WON!”.

Tak sobie dworowaliśmy, tymczasem znajomy doradzał, żeby zapewnić sobie prawa autorskie, bo ani się obejrzymy, a nasze pomysły trafią na jakąś prestiżową scenę, podpisane całkiem obcym nazwiskiem. Nie przejęliśmy się za bardzo. Było to jeszcze w czasach, kiedy każdą, choćby najbardziej szaloną koncepcję inscenizacyjną teatr przystawiał do oryginału. Standardem, przestrzegany przez większość scen europejskich, było rzetelne streszczenie dzieła, na którego podstawie widz mógł potem wyrobić sobie własną opinię na temat wizji reżyserskiej. A tę, wbrew pozorom, rzadko zdarzało nam się odrzucać *a priori* – burzyliśmy się tylko wówczas, kiedy twórcy uciekali przed pierwotnym wzorem, wykorzystując go jako pretekst do opowiedzenia historii zupełnie niezwiązanej z muzyką i librettem opery.

Premierę *Cardillaca* w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej wprawdzie odwołano – przed ogólnopolskim zamknięciem instytucji kultury – potem zaś przywrócono do repertuaru, kosztem przesuniętej na

przyszły sezon inscenizacji *Fidelii* przez Johna Fulljamesa, przeszło rok po i tak zmarnowanej dwudziestej piątej rocznicy urodzin Beethovena. No trudno, pomyślałam sobie. O *Cardillacu* też mamy niewielkie pojęcie. Zaniepokoiłam się jednak nie na żarty po lekturze krótkiej zapowiedzi na stronie warszawskiego teatru, z której wyczytałam, że „w dystopijnej, odhumanizowanej metropolii Paris-Sinai, będącej amalgamatem wizji Fritza Langa, świata *Łowcy androidów* i cyberpunkowych wyobrażeń o nieodległej przyszłości Tokio czy Manhattanu rządzi strach przed bezprawiem i brutalną przemocą oraz brak wiary w skuteczność działań skorumpowanej i bezradnej policji. Gdzieś na granicy mroku nocy i fluorescencyjnego blasku neonów grasuje nieuchwytny seryjny morderca, który w oczodołach swych ofiar umieszcza szlachetne kamienie”.

Zacytowany wyżej opis odzwierciedla praktykę właściwą chyba wyłącznie rodzimym twórcom operowym: zastępowania streszczenia dzieła drobiazgowym opisem reżyserskich fantazji. Tym bardziej niepokojącą, że od kilku sezonów powiązaną z wprowadzaniem na sceny oper nieznanych polskiej publiczności: z zasady konserwatywnej, niespecjalnie zainteresowanej dorobkiem kompozytorów minionego stulecia, nieświadomej historycznych uwarunkowań ich fascynującej twórczości.

Warszawski *Cardillac* wpisze się idealnie w tę narrację: kilkoma oderwanymi od źródła przedstawieniami, które wkrótce spadną z afisza, ustępując miejsca kolejnym produkcjom. Łatwiej odwołać się do cyberpunku i banalnych skojarzeń z popkulturą niż do sedna ówczesnej twórczości Hindemitha, w tym kilku eksperymentalnych dzieł scenicznych, które poprzedziły *Cardillaca*, jego pierwszą operę „prawdziwą”, na motywach noweli E.T.A. Hoffmanna *Panna de Scudery* (1926).

W przytoczonym opisie zaniepokoiła mnie nie tyle wizja odhumanizowanej metropolii, ile wzmianka o psychopatycznym zabójcy, który umieszcza klejnoty w oczodołach ofiar. Osią *Cardillaca* jest bowiem skomplikowana relacja artysty z jego ukochanym dziełem. To nie jest tania, zaczerpnięta z prasy brukowej powiastka o seryjnym mordercy. Oszałały złotnik z *Braci Serafińskich* Hoffmanna zabija dlatego, że nie potrafi się rozstać z wytworami swego bajecznego kunsztu. Hindemith porusza w swej operze problem odpowiedzialności artysty wobec człowieka i historii, snuje w niej jawnie autobiograficzny wątek twórcy zmuszonego do działania w skrajnie nieprzychylnym kontekście społeczno-politycznym, walczącego z pokusą dostosowania się do narzuconych przez władze norm. W *Cardillacu* pobrzmiewają zarówno echa Szekspirowskiego *Kupca weneckiego* i *Żydówki* Halévy’ego, jak i odgłosy debaty o zależnościach między awangardą a tradycjonalizmem, która stanowi główną siłę napędową Wagnerowskich *Śpiewaków norymberskich*.

Trudno to przenieść na scenę i chyba nikt ze współczesnych reżyserów nie podołał temu zadaniu w pełni – nawet Jean-Pierre Ponnelle, który w 1985 roku wystawił *Cardillaca* w Bayerische Staatsoper w konwencji ekspresjonistycznego kina grozy, nawiązując do stylistyki *Gabinetu doktora Caligari* i zawartej w filmie Roberta Wiene’go ponurej przepowiedni ery totalitaryzmów. Ponnelle ledwie prześliznął się nad problemem zwyrodniałego dialogu artysty z tłumem, widać jednak, że przynajmniej próbował wniknąć w przesłanie dzieła. Późniejsze reżyserskie potyczki z *Cardillakiem* kojarzą się raczej z ciągiem seryjnych morderstw na arcydziele Hindemitha. ■