

Ucieczka od wolności

DOROTA KOZIŃSKA

W dobie pandemii jedyna opera Beethovena stała się manifestem przetrwania, wyjścia w światło po nocy lockdownu, nadziei na lepszy świat po kryzysie.

N AZAJUTRZ RANO SPOTKALIŚMY SIĘ w parku. Rzekł: »Piszę teraz operę. Główna jej postać jest we mnie, przede mną; cokolwiek czynię, mam ją przed oczami. Nigdy nie wzniosłem się jeszcze do tej wyżyny. Wszystko jest światłem, czystością, jaśnieniem. Dotąd byłem jak owo dziecko z bajki, co zbiera kamyczki, a cudnego kwiatu, który rozkwitł na jego drodze, nie widzi« – wspominała Therese Brunsvik, uczennica i przyjaciółka Ludwiga van Beethovena, przez pewien czas identyfikowana z jego „nieśmiertelną ukochaną”. Autorką odrzuconej dziś hipotezy była Ida Lipsius, niemiecka pisarka muzyczna, która opracowała pamiętniki węgierskiej arystokratki i wydała je w 1909 r. pod tytułem „Beethovens unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren” (tutaj w przekładzie Malwiny Garfeinowej-Garskiej).

Rewolucje i katastrofy

Opera okazała się jedyną w spuściźnie kompozytora. Nazwana pierwotnie „Leonora, albo triumf miłości małżeńskiej”, choć już przed pierwszym wykonaniem anonsowano ją pod tytułem „Fidelio”, kosztowała Beethovena niemal dziesięć lat pracy: nad trzema wersjami całości, czterema wersjami uwertury i nieustannym doskonaleniem tekstu, przy którym dłużyło ogółem aż trzech librecistów. Na wiedeńskiej prapremierze w 1805 r. położył się cieniem splot okoliczności historycznych, o których jeszcze będzie tu mowa. Nad późniejszą o rok prezentacją drugiej wersji – kłótnia o wysokość tantiem między zarządem Theater an der Wien a kompozytorem, który wycofał operę ze sceny po zaledwie dwóch przedstawieniach. Wersja trzecia ujrzała światło dzienne dopiero w roku 1814, znów w dość szczególnej sytuacji politycznej, i spotkała się z bardzo dobrym przyjęciem – co tym bardziej warte pod-

kreślenia, że głuchnący Beethoven „asystował” dyrygentowi z krzesła ustawionego na scenie Kärntnertortheater, co niemal skończyło się katastrofą.

„Fidelio” ruszył w podróż po Europie jeszcze za życia twórcy, docierając m.in. do Pragi, Budapesztu, pruskiego Wrocławia, Rygi i Petersburga. Publiczność nie ustawała w zachwytach, Beethoven najchętniej poprawiałby swoją operę w nieskończoność. Schindler, sekretarz i późniejszy biograf kompozytora, miał ponoć usłyszeć od Beethovena, że „Fidelio” jest mu najdroższy ze „wszystkich dzieciąt natchnienia” – właśnie dlatego, że rodził się tak opornie.

Od premiery wersji ostatecznej minęły przeszło dwa wieki, przez które „Fidelio” obrósł mnóstwem kulturowo narzuconych znaczeń. Muzykolodzy, zamiast doszukać się przyczyny maniakalnego perfekcjonizmu kompozytora, wyciągnęli jednostronne wnioski z jego dłuhaniny przy partyturze i uznali „Fidelia” za arcydzieło pęknięte, wątłe dramaturgicznie, rażące dysproporcją między nieprzekonującym librettem a muzyką niebiańskiej chwilami piękności. Mimo to „Fidelio” nie schodził z afisza.

Po II wojnie światowej dostał wręcz nowe życie. Okrzyknięty metaforą rewolucji francuskiej, muzyczną apoteozą wolności, głosem w obronie praw człowieka – ruszył szturmem przez świat. We wrześniu 1945 r. zabrzmiał w Berlinie, na scenie jedyne ocalałego ze zniszczeń Theater des Westens. Dziesięć lat później zainaugurował powojenną działalność wiedeńskiej Staatsoper. Tuż przed upadkiem muru berlińskiego zbierał demonstrantów z widzami nowej inscenizacji w Dreźnie i wszystkich wyciągnął na ulice. W kilku najnowszych ujęciach „Fidelia” małżeństwo głównych bohaterów przeistoczyło się w związek zaangażowanej feministki z więźniem politycznym.



W dobie pandemii, która przerwała zaawansowane już przygotowania do obchodów 250. rocznicy urodzin kompozytora, opera zyskała nową warstwę symboliczną. Stała się manifestem przetrwania, wyjścia w światło po nocy lockdownu, nadziei na lepszy świat po kryzysie. Teatry na gwałt dostosowywały wstrzymane produkcje do obowiązujących rygorów sanitarnych. Premierę w Garsington (2020) – z orkiestrą zredukowaną do granic absurdu i nagrany wcześniej chórami – publiczność oklaskiwała ze łzami w oczach. Późniejszą o kilka miesięcy półinscenizację z Leeds można było obejrzeć tylko w internecie, a i tak jeden z krytyków wyznał, że słuchając słynnego Chóru Więźniów w I akcie miał wrażenie, jakby wraz z nimi zaczerpnął powietrza po długim pobycie w lochu.

Idee zamiast ratunku

Współczesny odbiorca jedynej opery Beethovena staje przed nieoczywistym wyborem. Może przyjąć rozpowszechnioną interpretację i uznać, że to, co do niej nie pasuje, jest koronnym dowodem ułomności dzieła, po czym i tak czerpać radość z muzyki oraz budującego przesłania. Może też zadać sobie pytanie, o jaką to mianowicie wolność chodziło samemu Beethovenowi. Wtedy nagrodą



KRZYSZTOF BIELIŃSKI / TW-ON

„Fidelio” w reżyserii Johna Fulljamesa w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej.
Warszawa, październik 2021 r.

będzie odkrycie, że „Fidelio” jest utworem ze wszech miar doskonałym, ale wynikający z niego morał zjeżyłby włos na głowie niejednemu piewcy nowocześnie rozumianych swobód obywatelskich.

Zaczął się niewinnie. Beethoven postanowił zmierzyć się z formą operową w modnym, „rewolucyjnym” podgatunku francuskiej opery z dialogami mówionymi, w polskim piśmiennictwie zwanym „operą ocalenia” lub „operą ratunkową”. Schemat był prosty i pod pewnymi względami zbliżony do współczesnego kina akcji: szlachetna jednostka pada ofiarą tyrana, który wtrąca ją podstępnie do lochu. Ratunek nadchodzi w ostatniej chwili, kiedy widz siedzi już na brzeжку krzesła, przekonany, że jego ulubiony bohater nie zdoła się przeciwstawić morderczym zapędom sadystycznego łotra. Wszystko dobrze się kończy, sprawiedliwość triumfuje, kurtyna. Beethovenowi przypadła do gustu nie tyle sama konwencja, ile pewien utwór podziwianego przezeń Cherubiniego: wystawiona w 1791 r. w Paryżu trzyaktowa „Lodoïska”, dziś uważana za jeden z wzorców późniejszej opery ratunkowej.

Po „Lodoïsce” kompozytor zainteresował się innymi działami scenicznymi Cherubiniego, a także dorobkiem jego librecistów, m.in. Jeana-Nicolas Bouil-

ly’ego. Wybór Beethovena padł na tekst Bouilly’ego „Léonore, ou L’Amour conjugal”, wykorzystany już w operze Pierre’a Gaveaux, za którym ustawili się w kolejce dwaj inni twórcy francuscy. Wersję niemiecką libretta dla Theater an der Wien przygotował Joseph Sonnleithner, Beethoven wziął się do pracy wiosną 1804 r. Kto wie, jak potoczyłyby się dalsze losy opery, gdyby mistrz nie ślezczał nad partyturą aż rok. Zaczynał jeszcze jako umiarkowany bonapartysta, kończył jako zajadły przeciwnik zdrajcy republikańskich wartości, który w grudniu 1804 r. koronował się na cesarza Francji. Dosłownie na tydzień przed premierą „Fidelio”, 13 listopada 1805 r., wojska Napoleona zdobyły Wiedeń bez walki. Dlatego właśnie pierwsze wystawienie zakończyło się kląpą – muzycy grali i śpiewali do świecącej pustkami widowni.

Beethoven przez następne osiem lat gruntownie przerabiał libretto. „Fidelio” z sensacyjnej opery ratunkowej przeistaczał się w coraz wyrazistszą operę idei – żarliwą pochwałą oświeconego abso-lutyzmu i patriarchalnej instytucji małżeństwa. Ziarno trafiło na podatny grunt: do bezwarunkowej abdykacji Napoleona doszło niespełna półtora miesiąca przed premierą trzeciej wersji w 1814 r.

Triumf „Fidelio” stał się symbolem odbudowy austriackiej potęgi. Kolejne spektakle towarzyszyły wrześnieowym obradom kongresu wiedeńskiego: rozparci w łóżach królowie Prus i Danii oraz car Rosji z aprobatą kiwali głowami na tak wyrafinowaną apologię swych rozumnych rządów. Jeśli Beethoven chciał jeszcze coś poprawiać, to tylko po to, by wzmocnić ów wydzwięk.

Akcja „Fidelio” toczy się w niemożliwym do zidentyfikowania więzieniu pod Sewillą, w Hiszpanii, którą nie tylko Austriacy uważali za kraj dziki i przeżarty korupcją. Twierdza łączy najgorsze cechy wszelkich ówczesnych systemów penitencjarnych. Nigdzie nie pojawia się choćby sugestia, że Florestan jest więźniem stanu albo sumienia. Wiadomo tylko, że jest w posiadaniu informacji, które mogą zniszczyć karierę Pizarra, gubernatora więzienia. Pizzaro jest najczarniejszym z czarnych charakterów, bo załatwia z nim własne porachunki – poza obowiązującym systemem, poza wolnością definiowaną jako bezwzględne podporządkowanie woli bożego pomazańca, który nakazuje, co jest słuszne, a zakazuje tego, co niesłuszne, zezwala na rzeczy dobre, wzbrania zaś rzeczy złych.

Pozostali bohaterowie nie wyłamują się z systemu i czynią rzeczy słuszne, które w żadnym razie nie mieszczą się w naszym rozumieniu godności i swobody jednostki. Dozorca Rocco tylko dlatego odmówi zabicia więźnia, że „odbieranie życia nie jest jego obowiązkiem”. Leonora, wierna żona Florestana, rozkocha w sobie nieszczęsną Marcelinę, by spełnić swój obowiązek małżeński. Żle się czuje w męskim przebraniu Fidelia: zrzuci je natychmiast, kiedy wypełni zadanie. Złoczyńca zostanie przykładnie ukarany, ale nie ma pewności, czy opera – jak próbuje się nas przekonać – kończy się jakąkolwiek amnestią. Bardziej prawdopodobne, że *happy end* polega wyłącznie na zaprowadzeniu chwalebnego

**RADIO
KRAKÓW**

Co wtorek o godz. 14.30
na antenie Radia Kraków goszczą dziennikarze
„Tygodnika Powszechnego”.

Stuchaj nas w Małopolsce:

Kraków – 101,6 FM | Nowy Sącz – 90,0 FM

Krynica Zdrój – 102,1 FM

Rabka Zdrój – 87,6 FM | Tarnów – 101,0 FM

Zakopane – 100,0 FM | Andrychów – 98,8 FM

Gorlice – 97,4 FM | www.radiokrakow.pl

- ↳ porządku w twierdzy. Kurtyna spadnie, więźniowie wrócą do swoich cel. Być może wraz z Florestanem, ale już bez kajdan i zbędnego cierpienia. Marcelina wyjdzie za mąż za niekochanego Jaquina – upokorzona, wystrychnięta na dudka, odarta z marzeń o prawdziwej miłości.

Muzyka i kłody

Po kompletnie chybionej inscenizacji „Fidelia” w paryskiej Opéra Comique spodziewałam się zadośćuczynienia w postaci przeniesionego z ubiegłego sezonu spektaklu w reżyserii Johna Fulljamesa – pierwszej jesiennej premiery w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. I poniekąd się nie zawiodłam, choć ratunek przyszedł z zupełnie nieoczekiwanej strony. Największym bohaterem warszawskiego „Fidelia” okazał się dyrygent Lothar Koenigs, który zrezygnował z forsowania tempa i efekciarskich kontrastów na rzecz mądrej i wyważonej analizy wszystkich zawartych w tej partyturze gestów retorycznych. Z rewelacyjnym skutkiem, co doceniam tym bardziej, że dostał pod pieczę solistów zróżnicowanych pod względem biegłości technicznej, muzykalności i obycia ze stylem wokalnym Beethovena.

Reżyser John Fulljames jak mógł, tak rzucał mu kłody pod nogi. Jego niby abstrakcyjna, a w gruncie rzeczy mocno uwspółcześniona koncepcja wiązała się z koniecznością drastycznych zmian w partyturze, na czele z całkowitym usunięciem dialogów mówionych i wprowadzeniem głosów kobiecych do Chóru Więźniów, nie wspominając o kolejnych cięciach i roszadach materiału muzycznego, wkomponowaniu w akt II wolnej części z późnego Beethovenowskiego Kwartetu a-moll op. 132 (piękna to muzyka, ale w swej osobliwości tak pełna wyrazu, że rozsadziła właściwą narrację) i poprzedzeniu całości nijak niepasującą do tej hybrydy pierwotną uwersturą z 1804 r.

Poza współcześnie obowiązującą wykładnię „Fidelia” Fulljames jednak nie wyszedł. Nad sceną krążyło widmo totalitaryzmu, Pizarro znów okazał się wulgarnym alkoholikiem, a na koniec wszyscy wyszli z więzienia. I tylko Marceliny szkoda.