

Na bezdrożach

AUTOR: DOROTA KOZIŃSKA

Andrzej Chyra po udanym debiucie w zrekonstruowanym dziele Szostakowicza i po fenomenalnej inscenizacji *Czarodziejskiej góry* Mykietyna zgubił się na manowcach *Carmen*.

■ Ilekroć się zastanowię, co mi najgłębiej zapada w pamięć po niezbyt udanych inscenizacjach oper, tylekroć dochodzę do wniosku, że szkolne błędy warsztatowe. Po premierze *Erosa i Psyche* Różyckiego w reżyserii Barbary Wysockiej przez długie tygodnie bezwiednie parskalam śmiechem na wspomnienie piankowego truchła konia, które statysta ścigał non-szalancko z pola rewolucyjnej bitwy za jedną nogę. W takich właśnie momentach powinna dochodzić do głosu magia teatru – prawdziwy koń waży przeciętnie pół tony, kiedy padnie trupem, nie da się ruszyć z miejsca w pojedynkę, a skoro już się da, nie powinien po drodze odbijać się od podłoża jak gumowy kurczak ze sklepu z zabawkami dla zwierząt. Niestety na scenie z koniem stanęła mi przed oczami jak żywa, kiedy w pierwszym akcie *Carmen* w reżyserii Andrzeja Chyry chłopcy z chóru wdarli się do dzwonnicy i ukradli z niej zawieszony na belce dzwon – który na oko powinien ważyć ze ćwierć tony i oprzeć się wszelkim próbom wyniesienia go kurcgalopem w prawą kulisę.

Sęk w tym, że ściąganie końskiego trupa z barykad rewolucji francuskiej – mimo chałupniczej realizacji pomysłu reżyserskiego – miało przynajmniej jakieś uzasadnienie. W przeciwieństwie do sceny kradzieży dzwonu kościelnego, opisanej wprawdzie w rzekomym streszczeniu libretta w książce programowej, w praktyce jednak żałośnie nierozegranej i prowadzącej donikąd. Podobnie jak większość pozostałych interwencji reżysera i współpracującej z nim dramaturg, którzy z bliżej niewyjaśnionych przyczyn postanowili ukazać *Carmen* przez pryzmat filmu meksykańskiego minimalisty Carlosa Reygadasa *Post tenebras lux*, ściślej zaś – figury diabła, czyli prymitywnego, dziecięcego wyobrażenia zła, które prześladowa pałętającego się po scenie przez cały spektakl Chłopca Jo. Nietrudno się domyślić, że ten fil-

mowy awatar jest sobowtorem Don Josého. Trudniej powiązać go z pierwowzorem, a tym bardziej zrozumieć, czemu i w jaki sposób miałyby odpowiedzieć widzom na pytania postawione przez Chyrę w wywiadzie z Agnieszką Drotkiewicz („Dlaczego *Carmen* w ogóle zauważa Don Josého? Dlaczego daje mu kwiat? Jak to się dzieje, że Don José w ostatniej scenie ma przy sobie nóż?”).

Gdyby realizatorzy uważniej przeczytali libretto Meilhaca i Halévy’ego (nie wspominając już o wnikliwej analizie partytury), nie musieliby zadawać sobie takich pytań. Nie musieliby też odwoływać się do swych wrażeń z lektury *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, które dały im asumpt do wtłoczenia postaci *Carmen* w wyświechtany stereotyp kobiety łączącej w sobie cechy diabła i anioła. Libreciści arcydzieła Bizeta podsuwają reżyserom pod nos jeden z najbardziej uniwersalnych i wiarygodnych psychologicznie tekstów w całej historii formy operowej, pełen wizjonerskich zabiegów, wyprzedzających o dekady chwytów mistrzów kina. Zamiast zadawać sobie pytanie, dlaczego *Carmen* rzuca kwiatkiem w przystojnego żołnierza, lepiej się zastanowić, czemu Escamillo pojawia się w drugim akcie przed spodziewanym, ale nie do końca pewnym powrotem Don Josého, czemu tuż po pierwszym spotkaniu z piękną Cyganką José musi skonfrontować się z Micaëlą, swą niewinną miłością ze szczenięcych lat i wymarzoną przez matkę towarzyszką aż po grób. Autorzy scenariusza mistrzowsko budują ten dramat zależności i po części wymuszonych decyzji. W oryginalnym libretcie opery *Carmen* jest kobietą mądrą i wyzwoloną, autentyczną prekursorką dwudziestopierwszowiecznych ruchów feministycznych, dziewczyną, która potrafi odróżnić prawdziwą miłość od rozpaczliwych zapędów zaborczego samca, nie ma jednak dość instynktu samoza-

chowawczego, żeby trzeźwo ocenić sytuację i uniknąć śmierci z ręki upokorzonego i zaślepionego żądzą zemsty psychopaty. Tę historię naprawdę można przenieść w realia dowolnej epoki – pod warunkiem, że schowa się w kieszeń własne fantasmagorie i z pokorą podporządkuje logice narracji.

Niestety, Andrzej Chyra i dramaturg Małgorzata Sikorska-Miszczuk poszli inną drogą. Co gorsza, nie swoją. Co już zupełnie fatalne, całkowicie niespójną z pozostałymi elementami inscenizacji. Scenografia Barbary Haniczkiej – owszem, piękna wizualnie – sprawia wrażenie recyklingu niedawnych pomysłów ze *Śmierci Dantona* Büchnera w Teatrze Narodowym i wcześniejszych rozwiązań z *Moby Dicka* Knapika w TW – ON. Czternastotnowa żelazna konstrukcja chwilami rzeczywistości przywodzi na myśl skojarzenia z „remparts de Séville”, zarazem jednak ogranicza możliwość rozgrywania w niej jakichkolwiek scen związanych z librettem opery. Rozsiada się na deskach teatru jak spotworniały moloch, spycha solistów i chór już to na proscenium, już to w kulisy, już to w głąb rusztowań, skąd i słychać, i widać niewiele. Kostiumy Magdy Maciejewskiej bez powodzenia łączą hiszpańską konfekcję ze sztafpowem rozumianą współczesnością. Śpiewacy grają, jak umieją: puszczeni przez reżysera samopas, rozpaczliwie wykorzystują gesty zapamiętane z inscenizacji, w których przyszło im wcześniej brać udział. Orkiestra dokłada wszelkich starań, żeby nie zwracać uwagi na Keri-Lynn Wilson, dyrygentkę żenująco nieporadną, którą z równym powodzeniem mógłby zastąpić ustawiony na pulpicie metronom.

Patrzyłam na to wszystko, nie dowierzając własnym oczom. Jak to możliwe, że Andrzej Chyra, który pięć lat temu zadebiutował z takim sukcesem na deskach Opery Bałtyckiej – jako



fot. Krzysztof Bieliński

Carmen, reż. Andrzej Chyra, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie

reżyser fenomenalnych, porażających czarnym humorem *Graczy* Szostakowicza/Meyera – tym razem nie zdołał zarysować bodaj żadnej postaci, puścił chór na żywioł, wyręczył się sprawną i efektowną, ale całkiem oderwaną od narracji choreografią Jacka Przybyłowicza? Jak to się stało, że po tylu latach doświadczeń w teatrze Krzysztofa Warlikowskiego skopiował niektóre jego pomysły całkiem bezmyślnie, nie zadbawszy ani o ich spójność z partyturą, ani o doszlifowanie pod względem czysto teatralnym? Wciąż pamiętam z gdańskich *Graczy* zaćpanego Ichariewa, żalosego przeciętniaka Utieszielnego, ulizanego Krugla, który wybuchał irytującym chichotem w najmniej spodziewanych momentach, te wszystkie z pozoru nieistotne działania na drugim planie, coraz bardziej żywiołową grę aktorską, hazardzistów, którzy różnili prawdziwymi kartami w prawdziwego faraona i zapijali szampanem prawdziwy ser. Co się takiego wydarzyło, że po udanym debiucie w zrekonstruowanym dziele Szostakowicza i po fenomenalnej inscenizacji *Czarodziejskiej góry* Mykietyna reżyser zgubił się na manowcach *Carmen* – opery tak popularnej, że nawet najśmielsza jej reinterpretacja nie powinna zaburzyć widzom i słuchaczom odbioru całości?

Pozwolę sobie zasugerować, że Chyra poległ w starciu z operą prawdziwą – dziełem złożonym, wymagającym sprawności warsztatowej wykraczającej daleko poza umiejętność „ogrania” kilkorga protagonistów kameralnego dramatu. Obawiam się, że jako reżyser przepadłby z kretesem także w podejściu do większych, niekoniecznie muzycznych form

teatralnych. Chyra potrafi manipulować ograniczoną liczbą postaci. Kiedy w sztuce pojawiają się wątki poboczne, dopełniający całości bohaterzy drugoplanowi, tropy mylące publiczność – ucieka się do rozwiązań rzekomo „sprawdzonych” w cudzych inscenizacjach, nie zaprzatając sobie głowy choćby niezdarną próbą złączenia ich w całość. Co gorsza, realizację tych pomysłów zwała na barki bezradnych wykonawców, nie chcąc bądź nie umiając poprowadzić ich na scenie. Sądząc z chaosu interpretacyjnego w recenzjach po premierze, mało kto się połapał, o co chodziło z tym Chłopcem Jo, czy Mercédès i Frasquita były parą lesbijek, a może przykładem spełnionego związku między nieheteronormatywną kobietą a transseksualnym mężczyzną, czy diabeł z Reygadasa miał cokolwiek wspólnego z bykiem od Escamilla, czy Don José był ofiarą niecznych machinacji Carmen, czy też głównym sprawcą jej tragedii.

Żeby to jeszcze trzymało się kupy pod względem muzycznym. Przykro to stwierdzić, ale specjaliści od castingu po raz kolejny postawili na wykonawców, którzy mają „dowyglądać” i dograć wszystko, czego nie zdołają dośpiewać. Żałośnie nieporadna Rinat Shaham zaprezentowała wzorcowy katalog grzechów, jakich nie należy popełniać w interpretacji roli Carmen: sztapkowe aktorstwo, wulgarną barwę głosu, niewyrównanie w rejestrach i niedopuszczalne na scenie o takim prestiżu braki w technice wokalne. W tym zestawieniu znakomicie wypadł Leonard Capalbo (Don José), śpiewak znacznie sprawniejszy i bardziej świadomy swego warsztatu, który jednak sprawiał

wrażenie, jakby dotarł na scenę TW – ON wprost z innej, wcześniejszej o rok i znakomicie przyjętej przez krytykę inscenizacji Annabel Arden na deskach Grange Park Opera. Trudno cokolwiek zarzucić Ewie Tracz w partii Micaëli – poza jednym: że wykreowana przez nią postać nie miała nic wspólnego z naiwną, tragiczną bohaterką opery Bizeta. Równie nieprzekonująco pod względem charakterologicznym wypadli odtwórcy ról Escamilla (Mariusz Godlewski) i Zunigi (Krzysztof Bączyk), skądinąd bez zarzutu pod względem wokalnym.

Przykro mi pisać to wszystko w kontekście warszawskiego debiutu operowego Chyry, którego poprzednie spektakle chwaliłam bez umiaru, pełna nadziei na przyszłość. I wciąż tej nadziei nie tracę. Sądząc z majowej premiery *Ognistego anioła* w reżyserii Mariusza Trelińskiego, współodpowiedzialność za katastrofę obydwu przedstawień może ponosić dramaturg Małgorzata Sikorska-Miszczyk, sprawna scenarzystka i dramatopisarka, która zdecydowanie nie czuje idiomu operowego, nie docenia tej formy i próbuje ją oblec w niestosowną szatę. Na razie z dość opłakanym skutkiem. ■

Teatr Wielki – Opera Narodowa
w Warszawie

Carmen Georges’a Bizeta
libretto Henri Meilhac, Ludovic Halévy
reżyseria Andrzej Chyra
dramaturgia Małgorzata Sikorska-
Miszczyk
premiera 7 czerwca 2018