

MARCIN BOGUCKI

HORROR NA OBROTÓWCE

Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie

Erich Korngold

UMARŁE MIASTO

reżyseria: Mariusz Treliński, dyrygent: Lothar Koenigs,
scenografia: Boris Kudlička, kostiumy: Marek Adamski,
choreografia: Tomasz Jan Wygoda, dramaturg: Małgorzata
Sikorska-Miszczuk, reżyseria światel: Marc Heinz, projekcje
video: Bartek Macias, przygotowanie chóru: Mirosław
Janowski, przygotowanie chóru dziecięcego: Danuta
Chmurska, premiera: 10 czerwca 2017

Premierą *Umarłego miasta* Mariusz Treliński wieńczy swoją trylogię modernistycznych oper z początku XX wieku, rozprawiających się z męskimi fantazmatami na temat kobiet. Utwór Ericha Korngolda nadaje się na jej dopełnienie, gdyż sumuje wątki pojawiające się w poprzednich ogniach: *Salome* Ryszarda Straussa i *Zamku Sinobrodego* Bartóka. Treliński w bardzo podobny sposób inscenizuje wszystkie trzy spektakle, zanurzając widzów w świat nieświadomości skąpany w intensywniej, niezdrowej poświacie. W *Umarłym mieście* dodaje jednak jeden element – wirującą obrotówkę.

Zawrót głowy towarzyszący kręcącej się scenie to nawiązanie do *Zawrotu głowy* Alfreda Hitchcocka – filmu opartego, podobnie jak *Umarłe miasto*, na powieści Georges'a Rodenbacha *Bruges umarte*. W obu dziełach został wykorzystany identyczny schemat narracyjny, w którym mężczyzna, pogrążony w żałobie po stracie ukochanej, spotyka bliźniaczo podobną do niej kobietę; to niebezpieczne podobieństwo prowadzi do tragicznych konsekwencji. Od czasu powrotu Korngolda na sceny pod koniec XX wieku wielu reżyserów wykorzystywało wizualny kod filmu, w przypadku Trelińskiego inspiracja nie jest tak bezpośrednia – obrotówka jest dalekim operowym odpowiednikiem zabiegów filmowych rozmywających porządek jawy i snu. Dużo bardziej widoczny jest wpływ innego filmu Hitchcocka, *Psychozy*. Treliński zamienia głównego bohatera Paula w seryjnego mordercę. O ile w oryginale nie wiadomo nic o okolicznościach śmierci jego ukochanej Marii, w interpretacji reżysera jest to opowieść o szaleństwie Paula, który poluje na swoją kolejną ofiarę – Mariettę. Jest to zatem podróż w głąb psychiki bohatera, próba zrozumienia jego motywacji.

Treliński po raz kolejny używa sztafażu kina gatunkowego – opowieści z dreszczykiem: miły, wrażliwy mężczyzna poznający frywolną tancerkę okazuje się niebezpiecznym zabójcą. Inspiracje Hitchcockiem są wyraźne, jeśli jednak

chodzi o styl inscenizacji, jej patronem jest David Lynch. Zamiast przejrzystej narracji otrzymujemy mroczną, surrealistyczną historię. Obrotówka daje możliwość szybkich zmian dekoracji, dzięki nim mieszkanie Paula zmienia ciągle swoje kształty, tak że nie jesteśmy pewni, jaki jest jego rozkład. Wnętrze jego luksusowego apartamentu w starej kamienicy jest przestronne, lecz ciemne, monochromatyczne i przytłaczające. Bohaterowie ubrani są w eleganckie garnitury i suknie. Nie da się precyzyjnie umiejscowić tej historii, jest ona zawieszona w beczasie sennej jawy.

Wraz z rozwojem akcji otrzymujemy coraz więcej sygnałów świadczących o tym, że wykreowany na scenie świat jest tylko projekcją w głowie Paula. Scena, jeśli nie jest skąpana w półmroku, rozświetla się mocnym białym światłem lub nienaturalną poświatą zieleni. Kulminacją wizji jest scena przyjęcia z drugiego aktu, rozgrywająca się w domu Marietty. Wszyscy goście to niewidomi osobnicy – eleganckie wersje potworów z *Labiryntu fauna* Guillermo del Toro – z bielmem na oczach oglądający tancerki erotyczne, zwielokrotnienia wyuzdanej Marietty. Zdolni jedynie do podziwiania projekcji we własnych głowach.

Zabiegów rodem z horroru jest tu więcej. Treliński dodaje nieme widmo Marii lewitujące nad ziemią, z którym konfrontuje się Marietta, surrealistycznie wypada także scena procesji zamienionej u Trelińskiego w adorację rzeźby białego jednorożca. W finale nie następuje powrót do rzeczywistości, pozostajemy w sennym koszmarze. Paul, w makijażu przerażającego klauna (kolejna filmowa pożyczka), morduje Mariettę. Nie dusi jej złotym warkoczem, jak w oryginale, lecz odrzuca nienaturalnie bladą perukę należącą (podobno) do jego ukochanej i morduje kobietę własnymi rękami.

W powieści morderstwo odbywa się naprawdę, w adaptacji kompozytora (dokonanej wraz z ojcem), jest jedynie wizją. Można zatem odetchnąć z ulgą – Marietta, która wraca po parasol i kwiaty, uchodzi szczęśliwie z życiem, Paul zaś znajduje w sobie siłę, by opuścić przekłętą miasto. U Trelińskiego kobieta odchodzi, lecz nie wiadomo, czy mężczyzna nie znajdzie sobie nowej ofiary. Na scenie pojawia się ponownie jednorożec – przewrotna, w kontekście zbrodniczej intrygi, alegoria miłości idealnej, niemożliwej do zrealizowania. Optymistyczne zakończenie zostaje zawieszone, widzowie zostają sam na sam z enigmatycznym obrazem.

Treliński próbuje uniwersalizować historię, pokazać ciągle obecne w zbiorowej świadomości fantazmaty na temat kobiet (dwie wersje ukochanej – święta Maria i wyuzdana Marietta). Refleksja zatrzymuje się na poziomie tej oczywistej konstatacji. Reżysera nie interesuje kontekst historyczny



dzieła, intelektualna atmosfera pierwszych dekad XX wieku – w wywiadach zbywał go, tłumacząc, że na kształt fabuły wpłynęła psychoanaliza. A w samej operze kryje się niewykorzystany potencjał: przedstawiony w niej groteskowy obraz kobiecości można rozumieć jako prześmiewcze odniesienie do mizoginicznych teorii Ottona Weininger. Korngold zamiast refleksji na temat męskości, która musi wyzwolić się spod jarzma kobiecości, proponuje katarską freudowską terapię i próbę wyjścia poza stereotypy. W interpretacji można pójść także tropem autobiograficznym – wiadomo, że w momencie komponowania opery w życiu dwudziesto-kilkuletniego, chowanego pod kloszem muzycznego geniusza pojawiła się nowoczesna kobieta: Luise (Luzi) von Sonnen. W tym kontekście pisana pod okiem ojca opera mogła być remedium na lęki związane z problemami dorosłego życia. Żaden z tych wątków nie interesuje jednak realizatorów.

Treliński przyznawał w wywiadach, że jako twórca spektakli operowych pełni jedynie funkcję „samplera” żonglującego inspiracjami, stąd Hitchcock, Lynch, del Toro. Reżyser powtarzał przy tym slogan, że Korngold, który w Stanach Zjednoczonych stał się wziętym kompozytorem filmowym, zawsze pracował na Hollywood, nie zawsze jednak o tym wiedział. Gdy przyjrzeć się jednak operze pod względem muzycznym, jest ona raczej podsumowaniem nurtu postromantycznego. Mówiąc półzartem, to Puccini w przebraniu

Ryszarda Straussa z domieszką Lehára: intensywna historia miłosna z gęstą, bogatą instrumentacją, wagnerowskim użyciem motywów przewodnich, ale z dodatkiem operetkowego niemal duetu kochanków.

Dzieło Korngolda było jego ostatnim operowym sukcesem. Utwór zdobył popularność na całym świecie, został jednak po jakimś czasie zapomniany i wrócił na sceny dopiero po kilkudziesięciu latach. Od tej pory ma zagorzałych zwolenników i przeciwników: jedni uznają je za arcydzieło młodego geniusza, inni zaś za wyciągniętą z lamusa ciekawostkę przełamującą nudę kanonu XX-wiecznych oper. Treliński opowiada się zdecydowanie za pierwszą opcją. W jego opinii powieść Rodenbacha to symbolistyczne czytadło, które dopiero w opracowaniu Korngolda zamienia się w historię godną zainteresowania. Jest to zdanie, z którym można polemizować. W przypadku Rodenbacha mamy do czynienia z historią rozgrywającą się w wielokącie. Bohaterami są tu na równi pogrążony w melancholii Hugues, sobowtórka jego zmarłej żony Jane, jego konserwatywna służąca Barbe oraz Brugia – zatechłe miasto zatruwające psychikę. Operowa adaptacja skupia się na parze kochanków, służąca zostaje zepchnięta na drugi plan, Brugia zaś pełni rolę zaledwie tła. Dodany zostaje za to przyjaciel głównego bohatera Frank, choć jest to właściwie postać funkcyjna, epizodyczne *alter ego* Paula. Symbolistyczna, mistyczna opowieść została przekierowana

na inne tory. Wydobyto wątki melodramatycznej i erotycznej, gubiąc przy okazji styl Rodenbacha, który łączy precyzję języka i zmysł poetycki.

Trzeba jednak powiedzieć, że Treliński jest konsekwentny w swojej inscenizacji – przedstawia stopniowe pogrążanie się Paula w szaleństwo. Praktycznie nie wychodzimy z mieszkania Paula, w którym dominuje sztuczne oświetlenie, ruch obrotówki oddaje zaś natrętny powrót do przeszłości. Tracimy jednak stawkę, jaką jest gra między jawą a snem. W warszawskim spektaklu mamy do czynienia jedynie z porządkiem fikcji, wielkim snem wariata Paula. Nie odnajdziemy u Trelińskiego chociażby odpowiedzi, kim jest Maria – pojawia się ona jedynie jako niewyraźna czarno-biała projekcja. Można się jedynie domyślać, że jest to wizerunek dawnej gwiazdy filmowej, w domyśle zaś – fantazmatyczny obraz kobiecości. Wytraca się deklarowany krytyczny potencjał inscenizacji, pozostaje jedynie gra z filmowymi cytatami.

Gra pozostawia jednak silne poczucie niedosytu ze względu na Jacka Laszczkowskiego w roli Paula. Taka pomyłka obsadowa nie powinna się zdarzyć w Operze Narodowej. Do wymagającej, bardzo wysoko napisanej roli tenorowej zatrudniono wykonawcę, który z trudem śpiewał już rolę Heroda w *Salome*. Nie chodzi jedynie o takie drobiazgi jak chrapliwa barwa głosu czy „wyżyłowane” góry, lecz notoryczny problem zmęczonego śpiewaka z trafianiem w odpowiednie dźwięki. Tym bardziej szkoda partnerującej mu Marlis Petersen w roli Marii/Marietty – śpiewaczki bardzo sprawnej wokalnie i aktorsko, sprawdzającej się w roli zalotnej tancerki, jej wyuzdanej odpowiedniczki z fantazji Paula, jak i niewinnej Marii (obecnej na scenie tylko głosem). Do poprowadzenia orkiestry zaproszono Lothara Koenigsa – specjalistę od modernistycznych oper. To także był jasny punkt spektaklu. Koenigs bezproblemowo przeprowadził muzyków przez stylistycznie zróżnicowaną partyturę, dbając zarówno o rozmach, jak i precyzję wykonania. Dobre wrażenie zostało jednak zatarte przez wokalną bezradność Laszczkowskiego.

Problemem, który pojawia się przy pisaniu o ostatnich inscenizacjach Trelińskiego, jest zagrożenie powtarzalnością. Wydaje się, że Treliński powraca natrętnie do tego samego tematu – męskich fantazji na temat kobiecości – poszukując go w różnych dziełach. Nie tylko skupia się na jednym wątku, stosuje też podobne środki teatralne bez względu na zatrudnionych współpracowników (za dramaturgię *Umarłego miasta* była odpowiedzialna Małgorzata Sikorska-Miszczyk). Wizualny idiom Borisa Kudlički, stałego członka ekipy, jest dominujący. Istnieje więc ryzyko, że zaplanowana trylogia przerodzi się w tetralogię – w przyszłym sezonie Treliński przygotowuje *Ognistego anioła* Prokofiewa, dzieło nadające się idealnie na kontynuację modernistycznego cyklu. ■