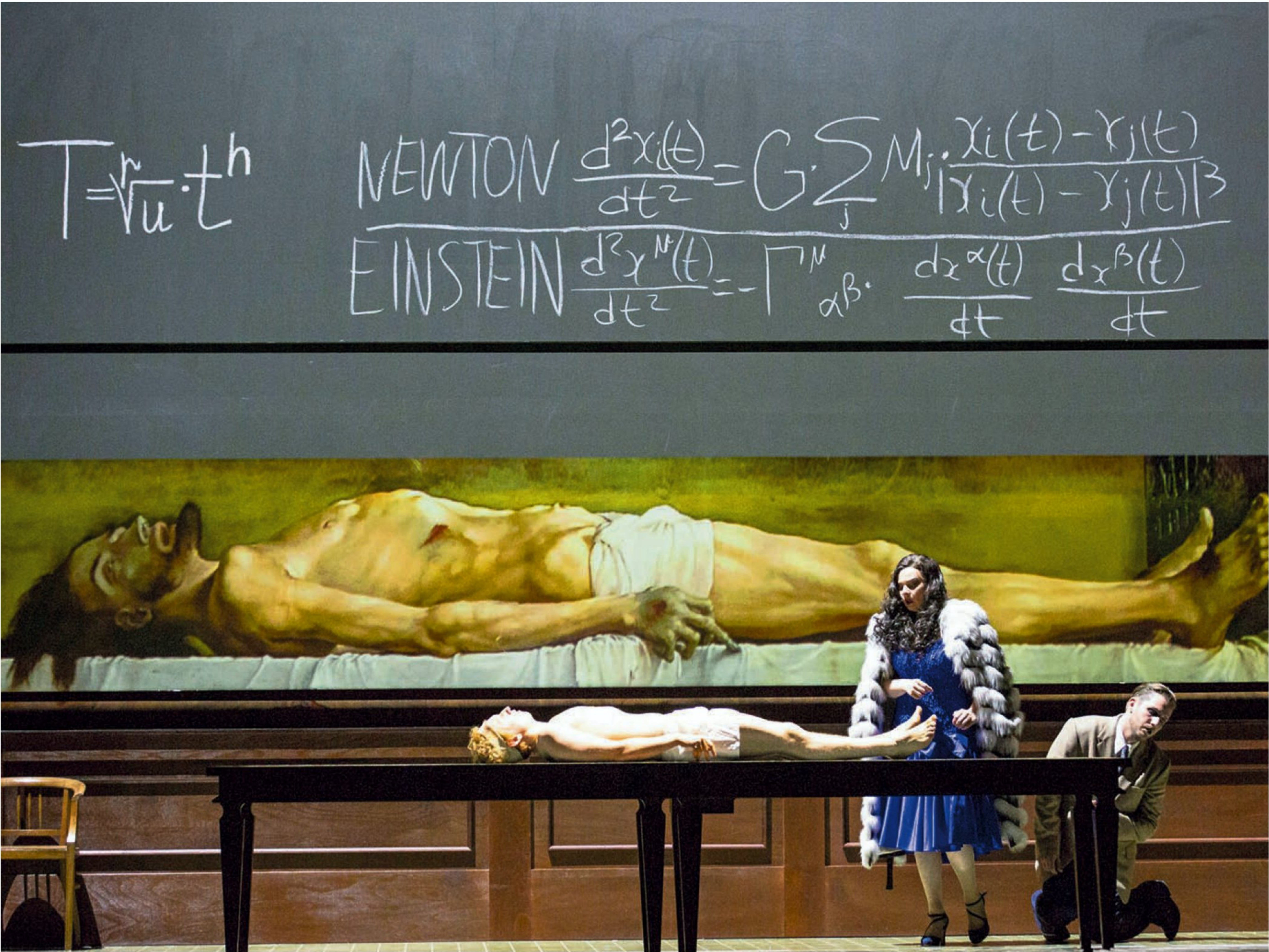




Anna S. Dębowska

Wojna wybucha w Operze Paryskiej w 2006 r. – wojna o „Ifigenię w Taurydzie” Glucka. Krzyki, wycie, buczenie. Trzaskanie drzwiami. Niektórzy wołają „brawo!”, inni „precz!”. Ktoś wrzeszczy: „Reżyseria do wyrzucania!”. „Idiota!” – odkrzykuje elegancki brunet w okularach. To dyrektor opery Gerard Mortier. Na scenie kuli się sprawca całego zamieszania – drobny mężczyzna z wąską bródką i czupryną czarnych włosów. Krzysztof Warlikowski, reżyser z Polski. Debiutant w Operze Paryskiej – Palais Garnier. Po kilku realizacjach w Operze Narodowej w Warszawie. Na ustach błąka mu się uśmieшек. Być może tego się właśnie spodziewał. Po premierze jego żona i scenografka Małgorzata Szczęśniak dostaje list, w którym anonimowa ręka pisze po francusku: „Madame Szczęśniak, niech się pani trzyma z dala od opery. My tego nie chcemy oglądać”. List przechowuje do dziś. A przecież Warlikowski był już we Francji postacią dość znaną – jego „Dybuk” i „Krum” zrealizowane z zespołem Teatru Rozmaitości w Warszawie spotkały się z bardzo dobrym przyjęciem na festiwalu w Awinionie i w paryskim Bouffes du Nord. Operowa publiczność pokazała mu jednak żółtą kartkę.

Aria PRZED KOŃCEM ŚWIATA

Warlikowski:
„W Idiocie widać katastrofę relacji obu płci, porozumienie między nimi okazuje się niemożliwe”

– To był bunt, który wynikał z totalnego niezrozumienia. A później naszą „Ifigenię” wznawiano w Paryżu wielokrotnie. Za każdym razem było coraz lepsze przyjęcie. Rok po premierze – tłum ludzi, nie można było dostać biletów. Wszyscy chcieli to „ohydztwo” zobaczyć – śmieje się Małgorzata Szczęśniak. Pięć gwiazdek dla Warlikowskiego od „Financial Timesa” Marzec 2023 r. W Opera Bastille grana jest dziesiąta paryska premiera operowa Warlikowskiego i Szczęśniak – „Hamlet” Ambroise’a Thomasa. Z widowiskowej, nieco trącej myszką francuskiej grand opéra na motywach Szekspirowskiej tragedii, zrobili brawurowy spektakl o ucieczce w głąb jaźni i zacieraniu się granicy między poczuciem rzeczywistości i obłędem. Do Opery Paryskiej są zapraszani niemal co roku – jeśli nie do pracy nad nowym spektaklem, to po to, aby przygotować wznowienie wcześniejszej inscenizacji. Publiczność czasem jeszcze zabuczy, ktoś wstanie, opuści salę, ale bilans jest dla polskiego reżysera korzystny. Mówi siedzący obok mnie na premierze Francuz w podeszłym wieku, który pamięta batalię o „Ifigenię”: – Pani z Polski? Pewnie na Warlikowskiego? Proszę wybaczyć, nie przepadam za nim, ale nie omijam żadnej premiery. On zawsze ma coś ważnego do powiedzenia – kiwa głową. – Publiczność – i w teatrze, i w operze – zawsze dzieliła się na jego fanów i na tych, którzy go nie cierpią. Krzysztof po prostu nikogo nie pozostawia obojętnym, nie można go pominąć – dodaje Piotr Gruszczyński, dawniej krytyk teatralny, dziś dramaturg wielu przedstawień War-

• **„Pięć gwiazdek dla Warlikowskiego” - ocenił „Financial Times”, salzburską inscenizację opery „Idiota”. Sierpień 2024**

FOT. BERND UHLIG / SALZBURGER FESTSPIELE

• **Maciej Stuhr, czyli Józef K. w spektaklu „Konić” Warlikowskiego. 2010 r.**

FOT. BARTOSZ BOBKOWSKI / AGENCJA WYBORCZA.PL

• **Scena ślubu w spektaklu „Dybuk” z 2003 r.**

FOT. BARTOŚMIEJ SOWA / AGENCJA WYBORCZA.PL



Któregoś wieczoru Poniedziałek usłyszał z widowni polecenie: „Hamlecie, załóż majtki”



likowskiego, wicedyrektor ds. programowych Nowego Teatru w Warszawie.

„Pięć gwiazdek dla Warlikowskiego” – napisał na początku sierpnia tego roku „Financial Times”, oceniając salzburską inscenizację opery „Idiota”. Premiera odbyła się 2 sierpnia.

Z kolei „The New York Times” wymienia go wśród najlepszych reżyserów operowych, których nazwiska pojawiają się co roku na najważniejszych scenach i festiwalach muzycznych. Guth, Kosky, Castellucci, Carsten, Czerniakow, Kratzer, Stone, a na pierwszym miejscu Warlikowski, reżyser, który – jak pisze Joshua Baron – tworzy „wymagające intelektualnego wysiłku studia na temat relacji międzyludzkich”. „Zawsze kontrowersyjny, ale wychwytywany z niecierpliwością” – taki jest polski reżyser w opinii zachodniej prasy.

Międzyplanetarna katastrofa w Monachium

W tym roku przeżywa dwa następujące po sobie triumfy – premiery.

Pod koniec czerwca w Monachium pokazał „Wielką makabrę” György’ego Ligetiego, muzycznie porywającą feerię pomysłów instrumentalnych i wokalnych, a teatralnie – ocierającą się o wulgarność groteskową opowieść o ludziach, którzy rozpaczliwie boją się końca świata i równie rozpaczliwie go pragną.

Warlikowski znów sięgnął do świata filmu, nawiązując do „Melancholii” Larsa von Triera i tworząc obrazy międzyplanetarnej katastrofy, której ofiarą będzie Ziemia (projekcje filmowe Kamil Polak).

Zanim nastąpi apokalipsa, świat zwariuje. Zaleje go fala uchodźców, biednych ludzi bezradnych wobec bezdomności

i zagubienia, żona zaspokoi męża, wkładając mu rękę w odbyt, a politycy będą rywalizować, który lepiej wypada przed kamerami.

Warlikowski, Szczęśniak i ich dramaturg Christian Longchamp podstawili zachodniej publiczności krzywe zwierciadło. Przypomnieli także postać samego Ligetiego, jednego z największych kompozytorów XX w., który był zarazem niedoszłą ofiarą holocaustu i uciekinierem przed sowiecką interwencją w Budapeszcie w 1956 r.

„Idiota” w Salzburgu

Prosto z Monachium reżyser i scenografka udali się na próby do Salzburga. O Salzburgu mówi się, że jest „sceną świata” („Die Bühne der Welt”). To coś więcej, niż hasło reklamowe. Odbywający się tam gigantyczny festiwal Salzburger Festspiele to bez wątpienia najważniejsze w Europie wydarzenie teatralno-operowo-muzyczne. I właśnie na tym festiwalu Warlikowski przygotował „Idiotę” Mieczysława Weinberga, operę na podstawie powieści Fiodora Dostojewskiego.

„Idiota” to opera uznana dziś za arcydzieło, ale wystawiana niezwykle rzadko, pierwszy raz dopiero 17 lat po śmierci swego twórcy. Weinberg skomponował ją w latach 80. XX w. To kompozytor polsko-żydowski pochodzenia, urodzony i wychowany w Warszawie, którego wybuch wojny rzucił na wschód. Znalazł początkowo schronienie w Mińsku i Taszkencie, a później w Moskwie.

I znów Warlikowski mierzy się z postacią uciekiniera, kogoś ocalonego z katastrofy. Wiecznie obcego, zarówno w kraju, w którym się wychował, jak i w tym, któ-

ry stał się jego drugą ojczyzną. Weinberg czuł się mocno związany z kulturą polską, prosił rosyjskich znajomych, aby mówili do niego Mietek, kultywował polszczyznę, wiele utworów napisał do słów Juliana Tuwima. Gdy jednak w latach 60. przyjechał na krótko do Warszawy, poczuł się obco w nowym mieście wyrosłym na miejscu starego, które znał.

W 1953 trafił na Łubiankę pod zarzutem „żydowskiego burżuazyjnego nacjonalizmu”. Od pewnej śmierci uratował go wtedy wielki kompozytor Dymitr Szostakowicz, który sam cudem przetrwał czas stalinowskiego terroru. To właśnie Szostakowiczowi dedykowany jest „Idiota”.

Bohaterem jest Książę Myszkina, który naiwnie wierzy w „miłość i piękno”. Ostatecznie jednak sprowadza na siebie i innych nieszczęście.

W czasach, gdy Putin prowadzi wojnę w Ukrainie, nie można zapominać, że Dostojewski był Wielkorusem. Genialny pisarz wierzył, że tylko Rosja – ów „Chrystus narodów” – jest w stanie uratować zdegenerowaną Europę, a prawosławie to ratunek dla chrześcijaństwa. Polakami gardził, czemu dał wyraz w „Idiocie”, „Graczu”, „Wspomnieniach z domu umarłych”. Być może też z tego powodu realizację operowej adaptacji jego powieści szefowie Festiwalu w Salzburgu powierzyli przedstawicielom ludów niegdyś podbitych przez imperializm rosyjski: Warlikowskiemu i litewskiej dyrygentce Mirdze Grażynyt? -Tyli.

Ale „Idiota” to także opowieść o nienawiści mężczyzn do kobiet i ich niezależności – Rogożyn morduje Nastazję Filipowną, na której punkcie miał obsesję i nie mógł sobie poradzić z jej autonomią.

Mówi Warlikowski: „Dostojewski przedstawiał kobiety i mężczyzn jako wrogów. W »Idiocie« widać więc katastrofę relacji obu płci, porozumienie między nimi okazuje się niemożliwe”.

„Poskromienie złošnicy”, czyli tresura kobiet

Dzięki operze ma dziś uznanie, sławę i pieniądze, tym bardziej że budżety w teatrach operowych są dużo większe niż w teatrach dramatycznych.

Z Małgorzatą Szczęśniak przygotowuje po dwie premiery w roku, na przemian w Paryżu, Salzburgu, Monachium, a wcześniej także w Brukseli i Madrycie.

W Monachium przemienili „Kobietę bez cienia” w hipnotyczne widowisko. Hipnotyczny miał być też „Tristan i Izolda”, chociaż tutaj publiczność się przepołowiła: jedyni byli zachwyceni, inni potwornie znudzeni tym, że na scenie „nic się nie działo”.

Jego „Elektra” w Salzburgu na otwarcie festiwalu w 2020 r. była agresywna, drażniąca, współgrająca z muzyką Richarda Straussa. W „Opowieściach Hoffmanna” w Brukseli zabrał widzów w świat hollywoodzkiego kina, robiąc przy tym aluzję do głośnego filmu „Joker” z Joaquinem Phoenixem.

Kiedyś twierdził, że „opera jest więzieniem”, ale chyba to więzienie polubił. Piotr Gruszczyński: – Z początku ograniczało go to, że utwór muzyczny jest niezmienny, integralny. Teraz widać, że rośnie w nim chęć współpracy z kompozytorem i librecistą. Uważnie szuka tego, co można w ich dziele odczytać.

Z buntownika, skandalisty, „genialnego ekscentryka”, jak pisał o nim kiedyś dziennik „Le Monde”, stał się klasykiem, autorytetem. Skandalista zrozumiany? Z biegiem lat coraz przenikliwiej pokazuje prawdę o człowieku. Kiedyś robił to w sposób drastyczny, a zarazem poetycki. Teraz – w bardziej wyrafinowany, podszyty sarkazmem, często autoironią.

Na początku kariery pochłaniało go odsłanianie społecznych tabu, zwłaszcza seksualnych, co drażniło pruderyjnych Polaków. W Szekspirowskim „Poskromieniu złošnicy” (1998, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy) złożonymi środkami scenicznymi pokazał tresurę kobiet do posłuszeństwa wobec mężczyzn. Uderzał w stereotypy religijne, seksualne, obyczajowe.

O tym były jego głośne przedstawienia w Teatrze Rozmaitości w Warszawie zrealizowane na przełomie wieków, gdy jeszcze nie przekroczył czterdziestki. Przedstawienia bardzo potrzebne w Polsce czasów wielkich przemian. Do tego stopnia, że gdyby nie było Warlikowskiego, należałoby go wymyślić.

W „Oczyszczonych” Sarah Kane (2002) psychopata homofob torturuje Carla, obcinając mu kolejne części ciała. Kochanek Carla Rod kładzie mu rękę na penisie. Obaj są nadzy. „Zawsze będę cię kochał” – mówi. W tym samym przedstawieniu kobieta o imieniu Grace postanawia przestoczyć się w mężczyznę. Widzi w lustrze własne odbicie z doszytym członkiem.

22 lata temu transpłciowość i korekta płci były w Polsce objęte silnym tabu społecznym, ale Warlikowski wyprzedzał czas i przemianę w mentalności Polaków.

Hamlet ugania się za Horacym

Nagość w teatrze też szokowała. Owszem, chętnie rozbierano aktorki, jak np. Maciej Englert Katarzynę Figurę w „Mistrzu i Małgorzacie” w stołecznym Teatrze Współczesnym (1987). Ale aktor w stroju Adama na scenie? To niedopuszczalne. Po każdej premierze wrzała konserwatywna część krytyki, a więc część dominująca.

Zarzucono reżyserowi brak oryginalności, kalki z teatru niemieckiego, a także sprzeniewierzenie się polskiej tradycji teatralnej, która zawsze wadziła się z Bogiem i historią. A Warlikowski nie zamierzał tego robić – interesowały go zupełnie inne rejony myślenia.

W 1999 r. jego główny aktor i ówczesny partner życiowy Jacek Poniedziałek grał Hamleta, tytułową rolę w jednym z najważniejszych przedstawień tamtych czasów.

Któregoś wieczoru Poniedziałek usłyszał z widowni polecenie: „Hamlecie, załóż majtki”. Ktoś groził zerwaniem przedstawienia, jeśli aktor nie zakryje penisa i pośladków.

Ten Hamlet odwracał się plecami do powinności nałożonych przez ojca. Robił to w rytmie transowej muzyki Pawła Mykietyna. Rozbierał się, ale chodziło nie o striptiz, lecz o teatralny znak odrzucenia konwencji i norm, wszystkiego, co zakłamuje człowieka. Ten Hamlet był też obojętny na wdzięki Ofelii, za to uganiał się za Horacym. Jego słowa: „Ofelio, idź do klasztoru”abrały u Warlikowskiego nowe znaczenia.

W Szekspirowskiej „Burzy” reżyser przedstawił „bolesną i uniwersalną wizję świata”, ale dotknął też specyfiki polskich problemów. Coraz częściej nawiązywał do zagłady Żydów na ziemiach polskich. „Pamięć o Holocauście określa moje myślenie o współczesności” – deklarował.

Otoczył się wiernym zespołem aktorów gotowych z nim na wszystko – Magdaleną Cielecką, Małgorzatą Hajewską-Krzysztofik, Ewa Dałkowska, Maja Ostaszewska, Magdalena Popławska, Jacek Poniedziałek, Andrzej Chyra i Mariusz Bonaszewski pracują z Warlikowskim od lat. „Jestem reżyserem uwikłanym w relacje z aktorami, niemal wszystko tworzymy wspólnie” – mówił.

Nie inaczej jest ze śpiewakami, a ma regularnie do czynienia z najlepszymi, choćby z Litwinką Asmik Grigorian, wspaniałym sopranem, zarazem niezwykle plastyczną aktorką, która bywa też tancerką i mimem. W zeszłorocznym salzburskim „Makbecie” Verdiego stworzyła wielowymiarową postać Lady Makbet, kobiety podszytej rozpaczą z powodu bezpłodności, co ma wpływ na wszystkie jej zbrodnicze decyzje. Ta Lady Makbet nie była potworem, pokonanie jej przez siły dobra nie przynosiło satysfakcji, budziło litość dla kogoś, kto wpadł w spiralę autodestrukcji.

„Ciesz się, że mogę pracować z Krzysztofem Warlikowskim. Zawsze interesują mnie motywacje postaci, w którą się wcielam, aspekty, które sprawiają, że mogę stworzyć kogoś nieoczywistego, niepodającego się łatwym ocenom. Z Krzysztofem mogę tak właśnie pracować” – mówiła Asmik Grigorian w wywiadzie dla austriackiej telewizji ORF.

J.M. Coetzee, Kafka, Proust, Krall – pozszywani

Warlikowski i Szczęśniak są tytanami pracy. Ze sobą – w teatrze i w życiu – są od blisko 40 lat. On był romanistą, ona po liceum plastycznym studiowała psychologię – spotkali się na początku lat 80. na wydziale filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Na pierwszą randkę umówili się do opery na „Rigoletto” Verdiego.

– On był ze Szczecina, ja z Krakowa. Wydawało się, że nic nas nie łączy, a łączyło wszystko – wspomina scenografka.

W końcu Warlikowski ukończył reżyserię w krakowskiej PWST (1992). Studiował m.in. pod kierunkiem Krystiana Lupy. Na początku drogi zawodowej zrealizował kilkadziesiąt spektakli, nie tylko w Polsce, ale też we Francji, Niemczech, Holandii i Włoszech.

Pole zainteresowań to tragedia antyczna, Szekspir, dramaturgia współczesna. Wyrósł w umiłowaniu antyku – na studiach uczył się greki starożytnej, łaciny, ale też angielskiego, francuskiego i włoskiego. To nie była ucieczka od świata – rzeczywistość u Eurypidesa czy Ajschylosa jest równie brutalna i okrutna, jak u Sarah Kane. Dzieci zabijają rodziców, rodzice mordują dzieci, wojna niszczy wszystkich.

To musiało pociągać reżysera, który od początku „budował swój teatr w głębokim mroku, na krawędzi otchłani, za którą

nie można już formułować żadnych pytań w ludzkim języku”.

Od momentu, gdy w 2008 r. został dyrektorem artystycznym Nowego Teatru w Warszawie, coraz częściej tworzy wielowątkowe adaptacje tekstów literackich, np. J.M. Coetzee, Franza Kafki, Marcela Prousta, Hannu Krall zszytych w teatralny scenariusz. Nie zniknęły z nich mrok i krew, ale bunt ustąpił miejsca wnikliwemu przyglądaniu się światu, ludzkim wyborom i postawom.

„Teatr był dla mnie narzędziem do uyskiwania mądrości, drogą uczenia się. I w pewnym sensie jestem specjalistą »od życia«. Żeby stworzyć te historie, które pokazujemy, międlimy dużo faktów z naszej, też prywatnej, rzeczywistości, zanim dochozimy do czegoś, co jest przedstawieniem” – mówił 13 lat temu w rozmowie z Piotrem Najsztubem.

Adaptacjami były m.in. „(A)pollonia”, „Koniec”, „Francuzi”, „Odys. Historia dla Hollywoodu”, a ostatnio „Elizabeth Costello”, od kwietniowej premiery w Warszawie pokazana na kilku europejskich festiwalach, m.in. w Awinionie. Na przygotowanie takiej produkcji trzeba jednak więcej czasu – adaptacja to dla Warlikowskiego „nieustanne dłubanie” w materiale literackim. Dlatego premierę teatralną w Nowym przygotowuje raz na trzy lata.

Myszki Miki i King Kong

Minęły już czasy, kiedy pisano o nim, że nie nawidzi opery. Wcześniej go atakowano, bo dopowiadał treści librett, okalał akcję ramą retrospekcji, co wywraalo uświęcone tradycją interpretacje, zmieniał akcenty, nadawał opowieściom inne sensy.

Nie podobało się, że chór i postaci dla niego nieistotne umieszczał w kanale orkiestrowym pod sceną, a do teatru żywego planu, w którym najważniejsze są muzyka i śpiew, wpuszczał projekcje filmowe – trzeba mu oddać sprawiedliwość, że nie me.

Czasem niezrozumienie intencji reżysera prowadziło do sytuacji komicznych. Druga część „Parsifala” Wagnera zaczynała się u Warlikowskiego fragmentem filmu Roberto Rosselliniego „Niemcy – rok zero” – Trwała raptem 40 sekund, a już ktoś na widowni zdążył w tym czasie krzyknąć: „Gdzie jest nasza muzyka?!” – wspomina Piotr Gruszczyński.

Przecieżnemu widza operowego ogarniała bezradność. Przychodził słuchać, jak śpiewają primadonny, a Warlikowski serwował mu na scenie grupę Myszek Miki (warszawski „Wozzeck”) lub King Konga („Sprawa Makropulos” w Paryżu). Bardziej to uchodziło w repertuarze XX-wiecznym, ale i tak długo uważano go za barbarzyńcę w ogrodzie.

A przecież on uwielbia operę, potwierdza to Małgorzata Szczęśniak. Zawsze pociągał go ten gatunek jako połączenie wszystkich sztuk dające reżyserowi możliwość oddziaływania na wielu poziomach. Mieszkając za młodu we Francji, spędzał wieczory w operze lub balecie na przedstawieniach, które „odznaczały się pięknem i wyczuciem stylu”.

– Pamiętam, jak w tej samej Operze Paryskiej, w której dziś reżyserujemy, kupowaliśmy za 5 czy 10 franków miejsca bez widzialności. Trzeba było swoje odstać w kolejce. A potem bieglśmy z balkonu na parter, na wolne miejsca z nieograniczoną widocznością, które wcześniej wypatryliśmy – wspomina Szczęśniak.

– Warlikowskemu zarzucano nadmierną teatralizację opery. A przecież to właśnie jego wyrafinowane rozwiązania dramaturgiczne sprawiają, że postaci nabierają prawdy psychologicznej, a libretta zyskują głębię. Polifoniczne prowadzenie akcji, z artyzmem konstruowane na wielkich scenach europejskich teatrów operowych przez Małgorzatę Szczęśniak, przelamuje ograniczenia czasu i przestrzeni. Sprawia, że tak inscenizowana opera przewyższa możliwości narracji filmowej, bo ukazuje jednocześnie wiele planów i akcji – mó-



FOT. MAURZYC STANKIEWICZ / NOWY TEATR

Przychodzili słuchać, jak śpiewają primadonny, a Warlikowski serwował im na scenie grupę Myszek Miki lub King Konga

wi Katarzyna Naliwajek, muzykolog z Uniwersytetu Warszawskiego.

Do wielbicieli polskiego reżysera należał Gerard Mortier, długoletni dyrektor Festiwalu w Salzburgu, a później Opery Paryskiej. To on powierzył Polakowi reżyserię „Sprawy Makropulos” Leoša Janáčka, a wcześniej „Ifigenii w Taurydzie”.

Mortier wypromował reżyserów, którzy przyszli do opery z filmu – Romeo Castelluccio czy Michaela Hanekego. Chciał ożywić operę, rozkruszyć skostniałą formę teatralną, w którą obrósł ten gatunek. Odważne rzeczy pokazywał w Salzburgu, chciał tego samego w Paryżu. Warlikowski był mu potrzebny, a dla polskiego reżysera spotkanie z Mortierem było ludem szczęścia. Otworzyło mu drogę do wielkiej kariery.

Ifigenia z domu starców

Małgorzata Szczęśniak twierdzi dziś, że „Ifigenia” wzbudziła furję Francuzów z powodu starości, którą pokazali na scenie. Na plakatach reklamujących spektakl paryżanie widzieli dwoje ludzi w podeszłym wieku, którzy trzymali w zniszczonych dłoniach fotografię z czasów młodości.

Ifigenia była jedną z pensjonariuszek domu starców na Lazurowym Wybrzeżu. Przeżywała jeszcze raz koszmar swego życia. Pamięć to zresztą jeden z naczelných tematów Warlikowskiego, może wręcz obsesja.

Ale Polak – jak się okazało – naruszył tabu. I to na długo przed ukazaniem się książki Didiera Eribona „Życie, starość i śmierć kobiety z ludu” o „siwym zlocie”, niedoinwestowaniu opieki społecznej i skrytym lęku Francuzów przed osunięciem się w starość, na margines życia.

Ten zabieg odebrał też operze Glucka klasycystyczne ornamenty, kostiumy, balety. Na tym reżyserowi zależało.

– Jemu zawsze chodzi o to, aby myślowo stymulować ludzi. Widz ma współtworzyć przedstawienia, jego wyobrażenia ma zacząć się ruszać. Krzysiek nie atakuje widza złośliwie, tylko chce sprawić, żeby ten się otworzył. I przyszedł drugi raz z potrzeby rozmowy, dialogu – uważa Małgorzata Szczęśniak.

Kilka lat później, wystawiając w Paryżu „Króla Rogera” Karola Szymanowskiego, jedną z nielicznych polskich oper, którymi interesują się zagraniczne teatry, ponownie nawiązał do przemijania.

Była tam scena, w której przebrany za hipisa Pasterz (Dionizos) uczy króla Rogera współżycia. Ów człowiek sukcesu i splendoru wchodzi więc do basenu,

w którym pielęgniarze pomagają zniedołężniałym starcom poruszać kończynami. Roger zaczyna się rozglądać i widzieć – vanitas vanitatum.

Mówi sławny baryton Mariusz Kwiecień, wykonawca tytułowej roli w tej inscenizacji: – Pierwszy raz brałem udział w wydarzeniu, po którym połowa sali buczała na reżyserię, a druga połowa krzyczała »brawo!« dla śpiewaków i obie starały się wzajemnie przekrzyczeć.

Krytycy uznali spektakl za chaotyczny i tak zagmatwany, że nikt nie rozumiał, o co chodzi. Polscy recenzenci byli oburzeni podwójnie. Przyjechali z nastawieniem, że premiera to wielki dzień dla kultury narodowej. A tymczasem: gdzie tu mistycyzm, duchowość, metafizyka? – zapytywali z zalem.

Oglądany po latach spektakl broni się bez tych kategorii.

W operze też chciał pokazywać głębsze motywacje postaci, odsłaniać strachy i słabości, którymi są podszyti. Analizie poddawał kompozytorów, twórców uświęconych przez tradycję arcydzieł. Na przykład „A Quiet Place”, jedyna opera Leonarda Bernsteina, to w jego inscenizacji opowieść o coming oucie słynnego dyrygenta-showmana. Warlikowski pokazał ją w Paryżu w marcu 2022, na półtora roku przed premierą filmu „Maestro” w reżyserii Bradleya Coopera.

Był tak odważny, jak odważni bywają niektórzy reżyserzy filmowi, np. Ang Lee. Nakręcona przez tego chińsko-tajwańskiego reżysera Oscarowa „Tajemnica Brokeback Mountain” (2005) to film o miłości na całe życie, bez której nie ma życia. O miłości dwóch kowbojów. Nie żadnych ekscenstryków, ale zwykłych, ciężko pracujących fizycznie młodych ludzi. Film, który wyrócił do góry nogami amerykański mit o legendarnych bohaterach hollywoodzkich westernów.

W trzy lata po premierze „Brokeback Mountain” wybucha wojna w Operze Bawarskiej w Monachium. Połowa widowni wyje, połowa wiwatuje. Dyrygent Kent Nagano przerywa przedstawienie „Eugeniusza Oniegina” Piotra Czajkowskiego. Odkłada batutę, czekając, aż publiczność się uspokoi.

I znów sprawcą zamieszania jest Warlikowski. Wyciągnął wnioski z biografii Czajkowskiego, nawiązał do filmu Anga Lee. Operę skomponowaną na podstawie poematu Puszkina i rozgrywającą się w majątku ziemskim przeniósł w lata 60. XX wieku na amerykańską prowincję, gdzie Tatiana umiera z nudów, a Oniegin – z niezrozumiałej dla siebie miłości.

Zamiast pojedynku, w którym lekko-myślny bohater zabija swego przyjaciela Leńskiego, polski reżyser pokazał nieudane zbliżenie seksualne obu mężczyzn. Oniegin mierzył z pistoletu do półnagięgo Leńskiego, przerażony własną namietnością.

Gdy rozlegały się dźwięki poloneza, otaczali go roztańczeni, rozebrani do pasa kowboje. Ta scena wywołała skandal, przede wszystkim dlatego, że nie była tą uroczystą sceną balową z III aktu „Oniegina”, na którą widzowie zawsze czekają.

– Inscenizacje Krzysztofa budziły kontrowersje z powodu jego ogromnej wolności myślenia. Świetnym przykładem tej swobody skojarzeń jest właśnie scena z kowbojami z „Brokeback Mountain” – mówi Piotr Gruszczyński.

– Czy Warlikowski się zmienił, czy ma teraz swój czas wielkiej syntezy? – dopytuję.

– Widzę to inaczej – odpowiada Piotr. – To my, widzowie, nauczyliśmy się więcej o jego teatrze. Łatwiej nam z tym teatrem obcować. O jego sile świadczy to, że w Monachium do dziś grają tego „Oniegina”. I zawsze jest sold out.

Ale dziś scena z kowbojami nie może już robić takiego wrażenia. Jest bardziej oswojona, bezpieczna dla widza. Bo to widz się zmienił, Krzysztof od początku idzie tą samą, własną drogą. ●