

Teatr jednego aktora

AUTOR: DOROTA KOZIŃSKA

Peter Wedd w partii tytułowej jako jedyny spełnił zapowiedź Mariusza Trelińskiego, że *Peter Grimes* jest operą na miarę Szekspirowskiej tragedii.

■ W styczniu 2023 roku, kiedy w Operze Paryskiej kończyły się próby przed spektaklami *Petera Grimesa*, brytyjska reżyserka Deborah Warner udzieliła wywiadu dla „New York Timesa”. Pod koniec rozmowy nawiązała do prapremiery dzieła w czerwcu roku 1945 w Londynie, nazywając ją jednym z najdonioślejszych wydarzeń w całej historii formy. W czasie, gdy europejskie teatry otwierały pierwsze powojenne sezony przedstawieniami Beethovenowskiego *Fidelia* lub najpopularniejszych oper z rodzimego kanonu, Joan Cross, dyrektorka Sadler’s Wells, postanowiła wznowić działalność teatru inscenizacją pierwszej opery w dorobku Brittena, i na dodatek sama w niej wystąpić, w partii Ellen Orford, u boku Petera Pearsa w roli tytułowej. Podniosły się głosy protestu, zarówno przeciw faworyzowaniu własnej kariery przez Cross, jak i decyzji, żeby po pięcioletniej przerwie uraczyć publiczność „kakofonią” spod pióra młodego kompozytora, którego utwory spotkały się wcześniej z niezbyt przychylnym przyjęciem na Wyspach. Na domiar złego znany ze swych pacyfistycznych przekonań Britten wyjechał do Stanów Zjednoczonych już w kwietniu 1939 roku, z kolei odpowiedzialny za stronę muzyczną Reginald Goodall nigdy nie ukrywał swoich sympatii profaszystowskich. A jednak, wbrew wszelkim przewidywaniom, mroczna opowieść o rybaku wyrzutku trafiła na podatny grunt i wzbudziła entuzjastyczną reakcję odbiorców. Zdaniem Warner sukces premiery był prawdziwym cudem. „Tamtego wieczoru na widowni Sadler’s Wells musieli się znaleźć właściwi ludzie”.

A może po prostu w Wielkiej Brytanii, kraju głębokich podziałów społecznych, każdy znalazł w sobie coś z Grimesa? Britten wpadł na trop tej historii w 1941 roku, słuchając

audycji E.M. Forstera o twórczości George’a Crabbe’a, jednego z prekursorów angielskiego romantyzmu. Crabbe urodził się w Aldeburghu w Suffolk, rodzinnym hrabstwie kompozytora. Kiedy Pears znalazł w antykwariacie podniszczony egzemplarz poematu *The Borough* i kupił go partnerowi w prezencie, Britten zrozumiał, dlaczego Forster zaczął audycję słowami: „Mówić o Crabbe’em to jak mówić o Anglii”. Wiele lat później przyznał, że lektura Crabbe’a skłoniła go do podjęcia dwóch decyzji: o skomponowaniu opery i powrocie do ojczyzny. Pierwsze szkice na podstawie *The Borough* powstały jeszcze w Stanach. Britten i Pears skupili się przede wszystkim na historii Petera Grimesa, „nikczemnej duszy” i okrutnika, który nie zaznał skruchy nawet na łożu śmierci, nękany zjawami pomordowanych przez siebie pomocników rybackich. Postaci wdowy Orford, Wielebnego Adamsa i „Ciotuni” zaczerpnęli z innych części poematu, dodali też kilka własnych. Po powrocie na Wyspy Britten przedłożył scenariusz swojemu staremu przyjacielowi Montagu Slaterowi, który zaczął przerabiać go na libretto. Prace nad ostateczną wersją tekstu trwały bez mała półtora roku. Z oryginalnych wierszy Crabbe’a nie zostało prawie nic, główny bohater ulegał coraz głębszym przemianom – z sadystycznego zabójcy w stronę nieokrzesanego gburą, dla którego przemoc jest jedynym sposobem wyrażania uczuć, a całe jego nieszczęście bierze się z rozpaczliwych prób „dopasowania” swoich działań do równie konformistycznych oczekiwań bezmyślnego tłumu.

Opowieści Crabbe’a rozgrywają się w początkach XIX wieku, twórcy *Petera Grimesa* przesunęli akcję nieznacznie, na przełom lat dwudziestych i trzydziestych stulecia. Wszelkie późniejsze interpretacje głównego boha-

tera, oglądane przez pryzmat biografii Brittena, a co za tym idzie, wpłatające w tragedię rybaka wątek tłumionego homoseksualizmu, a nawet pedofilii, zwiódły na manowce niejedną ekipę realizatorów. Podobnie jak próby wytłumaczenia brutalności Grimesa skrzętnie ukrywaną impotencją. Wygląda na to, że twórcy dzieła – w osobach Brittena, Pearsa i Slatera – postanowili uczynić z tej postaci pojemny symbol wszelkich brytyjskich frustracji: na czele z niemożnością wyjścia z systemowych ról społecznych, a co za tym idzie, panicznym lękiem przed wyrzuceniem poza nawias wspólnoty.

W tym sensie *Peter Grimes* byłby operą poniekąd „narodową”, nieprzekładalną na język żadnej innej kultury. I tak go odbierano powszechnie: aż do lat sześćdziesiątych, kiedy dwaj wielcy muzycy – angielski dyrygent Colin Davis i kanadyjski śpiewak Jon Vickers – dokonali brawurowej uniwersalizacji opowieści, dostrzegając w Grimesie „antybohatera wszystkich pokoleń”. Sam Britten sprzeciwiał się takiemu odczytaniu, podobnie zresztą jak większość miłośników kanonicznego ujęcia tej postaci przez Pearsa i jego naśladowców. Nastąpiło jednak znamienne pęknięcie: koncepcje inscenizacyjne poszły tropem uniwersalnym, interpretacje muzyczne trwały w okowach zamierzonej przez kompozytora „angielskości”.

W Polsce, gdzie twórczość Brittena lekceważono przez dziesięciolecia, melomani nie mają właściwie żadnego punktu odniesienia, zwłaszcza w ocenie warstwy teatralnej dzieła. Pierwsze i do niedawna jedyne wystawienie *Petera Grimesa* w naszym kraju odbyło się w roku 1958, siłami zespołów Filharmonii i Opery Bałtyckiej pod dyktando Zygmunta Łatoszewskiego, w reżyserii Wiktora Brégy’ego



Peter Grimes, reż. Mariusz Treliński, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie [2023]

fot. Krzysztof Bieliński / TW – ON

i w oszczędnej, modernistycznej scenografii Romana Bubca. Drugiego doczekaliśmy się po sześćdziesięciu z górą latach, w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, pierwotnie w koprodukcji z Operaen på Holmen – z której kopenhaski teatr wycofał się w dość niejasnych okolicznościach, decydując się w maju na wznowienie inscenizacji sprzed prawie trzydziestu lat – zmienionej ostatecznie na koprodukcję z Operą Izraela w Tel Awiwie. Jeszcze przed premierą pojawiły się zapowiedzi, że będzie to ostatni owoc długoletniej współpracy Mariusza Trelińskiego z Borisem Kudlicką, który od tej pory zamierza zająć się przede wszystkim architekturą wnętrz i projektowaniem przestrzeni publicznych.

Jak zwykle darowałam sobie premierę, po której pojawiły się głosy, że inscenizacja jest tym razem wyjątkowo oszczędna i wolna od zbędnych ekstrawagancji. Przez trzy kolejne spektakle przyszło mi się oswajać z nową definicją minimalizmu. Istotnie, przestrzeń była mniej zagracona niż zwykle, a w ogólnej koncepcji scenograficznej wykorzystano pomysły z wcześniejszych produkcji tandemu (między innymi ze słynnej *Madame Butterfly* z 1999 roku). Cóż z tego, skoro nadmiar dekoracji zastąpiono wszechobecnymi projekcjami autorstwa Bartka Maciasa, owszem, bardzo efektownymi, pełniącymi jednak rolę niewiele wnoszących do narracji ozdóbek. W starannie przemyślanej inscenizacji można spodziewać się ciekawszych sugestii bliskości morza niż wyświetlane naprzemiennie obrazy spienionych fal, przepastnych głębin i ptactwa wodnego. Reżyser nie oparł się pokusie uwspółcześnienia akcji, w czym skądinąd nie byłoby nic zdrożnego, gdyby

nastrój sennej wioski rybackiej znów mu się nie skojarzył z atmosferą tandetnych barów i klubów nocnych, przełamaną gdzieś akcentem religijnym, czyli odsłoniętym wnętrzem kościoła, w którym – nie wiedzieć czemu – rozgrywały się sceny na nabrzeżu. W kostiumach (Marek Adamski) tym razem szaleństw nie było – jeśli nie liczyć paradnych szat liturgicznych Wielebnego Adamsa i pomysłu, żeby Boba Bolesa, rybaka metodystę, ucharakteryzować na amerykańskiego telewizyjnego kaznodzieję. Jazda bez trzymanki zaczęła się dopiero w trzecim akcie, zwłaszcza w scenie symbolicznego linczu na Grimesie: z udziałem grupki Złych Czarownic z Zachodu, ćwiartujących silikonowy (chyba?) odlew nagiego ciała odtwórcy roli tytułowej, wypełniony jakąś podejrzaną czerwoną substancją. Ową spektakularną jatkę można było podziwiać na kilku ekranach umieszczonych w głębi sceny, co okazało się trudną próbą dla męskiej części widowni, kiedy rozjuszeni linczownicy rzucili się do szlachtowania genitaliów Grimesa.

Nie będę zanadto wypominać Trelińskiemu, że mnóstwo pomysłów zaczerpnął ze wspomnianej już inscenizacji Deborah Warner, która miała premierę dwa lata temu w Madrycie. Nie wybaczę mu, że popełnił ten sam grzech, co niegdyś w *Turandot*, która podobnie jak *Peter Grimes* jest operą tłumów. W większości epizodów, kiedy na scenie powinno dosłownie się kotłować, wepchnął chór do kanału orkiestrowego albo wyprowadził go za kulisy. Szkopuł w tym, że mało kto zauważył ten zabieg, bo jako się rzekło, prawie nikt w Polsce nie zna tej opery. Kiedy już w żaden sposób nie dało się pozbyć chórzystów, mimo pozorowanych gestów wychodzili znikąd i szli

donikąd. Pojawili się za to tancerze, szczęściem w niezłej choreografii Jacka Przybyłowicza. Nie obyło się też bez rozmigotanych jarzeniówek i świecenia latarkami po oczach publiczności – o czym wszędzie poza Polską uprzedza się w programach i na stronach internetowych teatrów, żeby uniknąć ewentualnych pozwów o wywołanie ataku padaczki fotogennej.

I tak kolejny spektakl w TW – ON przeszedłby z godnością do annałów, gdyby nie fenomenalna kreacja wokalna i aktorska Petera Wedda w partii tytułowej, bodaj pierwszy tak wstrząsający hołd dla – zdawałoby się niedoścignionej – sztuki Jona Vickersa. Wedd sprawiał wrażenie, jakby od początku, nie bacząc na okoliczności, realizował własną, dogłębnie przemyślaną koncepcję tej roli. I zapewne tak robił. W rezultacie jako jedyny spełnił zapowiedź Trelińskiego, że *Peter Grimes* jest operą na miarę Szekspirowskiej tragedii. Widzowie, w tym niżej podpisana, wychodzili z teatru dosłownie zdruzgotani bezmiarem wyśpiewanych przez niego nieszczęść, a zarazem w koszmarnym poczuciu, że i tak nie można im było zapobiec.

Peter Pears powiedział kiedyś o *Śmierci w Wenecji*, że Britten pisze złowieszczą operę, która go zabija. Ciekawe, czy przewidział, że nadejdzie kiedyś taki *Peter Grimes*, który przyprawi publiczność niemal o śmierć ze współczucia. ■

Teatr Wielki – Opera Narodowa
w Warszawie
Peter Grimes
reżyseria Mariusz Treliński
premiera 23 czerwca 2023