

NIE WIERZCIE DIABŁU

Nie da się ukryć, że temat opery Pendereckiego jest dziś, szczególnie w Polsce, drażniący. Opowieść o mechanizmie ludzkich namiętności, zdolnych do największych kłamstw w imię miłości, zdrad w imię pobożności, słabości w imię zaspokajania potrzeb, tych przyziemnych i tych duchowych – wszystko to brzmi znajomo

Michał Mizera \ Kiedy dziesięć lat temu (także jubileuszowo!) Krzysztof Warlikowski wystawił w Warszawie operę *Ubu Rex*, wywołał spore oburzenie. Tytułowy bohater, ubrany w dres, zamieszkiwał w typowym polskim mieszkaniu z rozkładaną wersalką i obrazem Matki Boskiej na ścianie, zaś przed zabójstwem króla Wacława oglądał kolejny odcinek popularnego kryminalnego programu „997”. Można jedynie snuć domysły, jakie interpretacje mogłaby dziś wzbudzić ówczesna reżyserska wizja wojny polsko-rosyjskiej za pomocą papierowych samolotów (wtedy ta scena bawiła część recenzentów), niemniej całość była interesującą próbą dorównania prowokacyjnemu, a zarazem ironicznemu i groteskowemu charakterowi nie tylko opery Pendereckiego, ale także jego wielkiego prawzoru, czyli dramatu Alfreda Jarry’ego (1896). Tamten skandal zdaje się wprawdzie nie do powtórzenia, żaden jednak z dotychczasowych spektakli (nie wyłączając filmu Piotra Szulkina z roku 2003) nawet nie zbliżył się do tamtej temperatury. A szkoda, bo zarówno *Ubu Rex*, jak i *Diabły z Loudun* to świetny materiał na porządny teatralny skandal, zdolny poruszyć sumienia widzowi wrażliwej na własne odbicie w teatralnym (choćby krzywym) zwierciadle. Radykalne muzyczne rozwiązania Pendereckiego są tego potencjalnego skandalu sprzymierzeńcami – środkiem do jego wywołania, a nie celem. Potrzeba tylko odważnej wizji reżyserskiej.

Jako teatrolog, gościnnie wypowiadający się w piśmie muzycznym, jestem przekonany, że opery Pendereckiego są zaproszeniem dla niezależnej wyobraźni inscenizacyjnej (z *Diabłami...* premierowo mierzył się w 1969 roku Konrad Swinarski, w powszechnej opinii dość nieudanie ze względu na zbyt radykalne pomysły, które sabotował dyrygent). Uważam nawet, że kompozytor – jak niewielu

innych – oddając swe operowe partytury teatrowi, w pełni świadomie i z wielką pokorą przyjmuje rolę służebną. Robi wszystko, co w jego mocy (także jako autor czy współautor librett), by zaminować pole spektaklu bombami i fajerwerkami, których odpalenie wyraźnie pozostawia reżyserowi (bardziej nawet niż dyrygentowi). Świadczyć o tym może także fakt, że Penderecki uległ namowom dyrektorów teatrów i niemieckiego wydawcy, i przeinstrumentował partyturę *Diabłów z Loudun*, zmniejszając skład orkiestrowy, dopisując wstępy i inwokacje, łagodząc niektóre rozwiązania formalne, inne wzmacniając. Najstarsza jego opera stała się więc najmłodszą. Pierwsza wersja partytury miała około dwustu stron, obecna – ponad trzysta. A wszystko, według mnie, ze stratą dla ładunku wybuchowego tego utworu.

Nie da się przecież ukryć, że temat *Diabłów z Loudun* jest dziś, szczególnie w Polsce, drażniący. Zaczerpnięty z powieści Aldousa Huxleya i dramatu *Demony* Johna Whitinga, zanurzony jest w prawdziwych wydarzeniach, znanych w naszej kulturze dzięki opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów* (1942) lub filmowi Jerzego Kawalerowicza (1961). Warto jeszcze przypomnieć o słynnym spektaklu *Demonów* w reżyserii Andrzeja Wajdy zrealizowanym w 1963 roku (a więc blisko czasu powstania opery Pendereckiego) w warszawskim Teatrze Ateneum, z Aleksandrą Śląską w roli Matki Joanny. Opowieść o mechanizmie ludzkich namiętności, zdolnych do największych kłamstw w imię miłości, zdrad w imię pobożności, słabości w imię zaspokajania potrzeb (tych przyziemnych i tych duchowych), namiętności, które nie wahają się sięgać po najwyższe wartości, przywoływać na sprzymierzeńców siły piekielne i wzywać imienia Boga w każdej, nie

zawsze zbożnej potrzebie; o skomplikowanej grze ambicji, dumy, zazdrości, zawiści, która tak szybko wymyka się spod jakiegokolwiek kontroli – brzmi to wszystko tyleż uniwersalnie, co niepokojąco zbieżnie z tym, czego apogeum zdajemy się właśnie przeżywać tu i teraz, bezwiednie patrząc na niedający się powstrzymać proces podziału społeczeństw na „my” i „oni”, na kryzys instytucji Kościoła, wsparty sekularyzacją życia codziennego, konflikt wiary i władzy. W tym doraźnym, niech i tak będzie, publicystycznym kontekście, na pierwszy plan wysuwa się postać ojca Grandiera i jej wyraźnie chrystologiczny aspekt, tak świetnie rezonujący z „polską duszą” (wszak „wszyscy jesteśmy Chrystusami”). Grandier staje się zatem emblematem postaw, które znamy nie tylko z telewizyjnych wiadomości, ale i ulicznej obserwacji, domowych rozmów, rodzinnych spotkań i sąsiedzkich sporów. Z jednej strony stoją ci, którzy tak chętnie powołują się na nauczanie Jezusa z Nazaretu, gotowi odgrywać (ale tylko odgrywać) jego życiorys z *pasją* na czele, z drugiej – zwyczajni ludzie, którzy stając ze wszystkimi swoimi słabościami i grzechami w obliczu ostatecznego wyboru, znajdują w sobie – mimowolnie i bez uprzednich deklaracji – siłę do walki o własne człowieczeństwo. I tylko najwyższa cena, jaką w tej walce płaci Grandier, brzmi dzisiaj raczej jak wielkie memento czy niedosiężne exemplum, niż rzeczywista perspektywa potwierdzenia własnym życiem i słowem takich wartości jak uczciwość, odwaga cywilna i protest wobec niegodziwości i kłamstwa.

Tymczasem banalność i przaśność rozwiązań reżyserskich Keitha Warnera – może i dobrze służących ilustrowaniu muzyki i libretta (słusznie Adam Suprynowicz skwitował ich efekt w dwutygodnik.com jako „operę dla niesłyszących”) – powoduje, że wszystkie te wielkie pytania nie wybrzmiewają, tonąc w mniej lub bardziej sprawnym przechodzeniu sceny w scenę. Niemal wszystkie sekwencje związane z tematem ciała, seksualności, pożądania, biologicznego porządku natury, zostały przedstawione w sposób przypominający polskie podręczniki do przedmiotu „wychowanie do życia w rodzinie” (dla niewtajemniczonych: żenująco), a już scena lewatywy z wody święconej (tak radykalnie pomyślana u Pendereckiego) zapewne spowodowałby oblanie egzaminu semestralnego u studenta reżyserii (co skusiło wybitnego fachowca, jakim jest Warner, do tak banalnego naturalizmu?). Zbiorowe historie zakonnic, kongenialnie zapisane w partyturze, wypadły kompletnie nieprzekonująco. Podobnie jak finałowa modlitwa Jeanne, czy wcześniejsza kwestia wygłoszona do skatowanego Grandiera, o jałowej scenie „pocałunku pokoju” nie wspominając.

Pomysłowa i funkcjonalna scenografia Borisa Kudlička w formie dwupiętrowego, obrotowego domu z wieloma pokojami, świetnie służy pokazaniu wielowątkowości – lub jak w akcie III – równoległości akcji, ale na tym zdaje się kończyć jej rola. Bodaj jedyną sceną przypominającą, jak wieloznaczne i piękne cuda (tak funkcjonalne, jak metaforyzujące) potrafi wyczarować Kudlička, jest finał, w którym w postindustrialnym kościele postać Grandiera-Chrystusa w pięknym pionowym tunelu dostępuje niemal rozpuszczenia w mistycznej śmierci i wniebowstąpieniu. Podobnie kostiumy Kaspara Glarnera nazbyt często rażą z jednej strony banalnym, nie zawsze precyzyjnym nawiązaniem do historycznego XVII-wiecznego pierwowzoru, z drugiej teatralną butaforką i niedoróbkami (gumowa łysina Grandiera po ogoleniu), a już dosłowność postaci Diabła, który objawia się Jeanne, osiągnęła poziom braci Grimm (lepsze

wrażenie robią już diabelskie projekcje video Bartka Maciasa). Na nic świetne głosy Tiny Kiberg (Jeanne) czy Louisa Otey’a (Grandier) wobec niedostatków aktorskich, dodatkowo przykrytych świetnymi komicznymi kreacjami dwóch spiskowców (Krzysztof Szmyt jako aptekarz Adam oraz Robert Gierlach jako chirurg Mannoury). Nic dziwnego, że czasami lepiej zamknąć oczy i podążać za muzyką bezbłędnie interpretowaną przez Lionela Frienda. Szkoda, że reżyser w ogóle nie zechciał wziąć pod uwagę, o czym mógłby być jego spektakl tu i teraz w Polsce, deklarując w wywiadach nawiązania do napiętej sytuacji w Syrii (słabo zresztą w spektaklu umotywowane). Szkoda, że w kreacjach aktorskich zabrakło tego napięcia, jakie zaplanował Penderecki choćby dla triady Philippe (wysokie rejestry) – Barré (zabójcze „doły”) – Grandier (zaskakująco „ludzkie” pośrednie partie).

Podobny problem jest w Gdańsku. Marek Weiss miał kongenialny pomysł, by reżyserię *Króla Ubu* powierzyć Januszowi Wiśniewskiemu. Ten mistrz autorskiego teatru totalnego, który jak mało kto ma powołanie do zmierzania się z groteskowym, gargantuicznym światem Jarry’ego, zupełnie niepotrzebnie dał się podporządkować wyobrażeniu o ograniczeniach operowej konwencji. I tak agresywny, przejmujący, chwytający za gardło i trzewia teatr Wiśniewskiego został sprowadzony do roli dostarczyciela gotowych chwytów, w efekcie całkowicie połkniętych przez drapieżną muzykę Pendereckiego. Dlatego zupełnie nie wybrzmiał genialny pomysł ograniczenia sceny do niedużego pokoju, wpisanego w ramy jarmarcznej budy. To samo stało się z charakterystyczną choreografią Emila Wesołowskiego (tak intensywnie budującą rytm i atmosferę u Wiśniewskiego). I choć niektóre rozwiązania inscenizacyjne punktowo robiły wrażenie (wprowadzenie karłów jako Wczesnej Wersji Ojca i Matki Ubu, teatralne rozbudowanie „strony śmierci” w postaci kelnerów organizujących przestrzeń rozgrywania akcji, wprowadzenie postaci Śmierci Zielonej i Śmierci Żółtej, które stopniowo czyściły scenę z kolejnych trupów); stanowiło to ledwie zapowiedź możliwości reżysera. Znów strona muzyczna okazała się zbawienna dla widowiska, zwłaszcza koloratury Ubicy (świetna Karolina Sikora), walczyk Ubu (Jacek Laszczkowski w wybitnej formie, także aktorskiej!), czy słynna kantylena na pile. Wielkim przeżyciem było słuchanie gdańskiej orkiestry pod batutą Wojciecha Michniewskiego.

× ×

Obie premiery operowe, zapowiadane jako wydarzenia, niewątpliwie potwierdziły ich sceniczny potencjał, ugruntowały ich niesłabnącą, mimo upływu lat, muzyczną drapieżność. Wyraźnie też pokazały, że wobec tych wciąż nowoczesnych pomysłów muzycznych teatr pozostaje daleko w tyle, z trudnością nadążając za kompozytorską i dramaturgiczną brawurą. W efekcie teatr oba utwory ugrzecznił, stępił ich pazur przez zastosowanie nieadekwatnych, zwietrzałych, czasem banalnych, czasem tautologicznych pomysłów reżyserskich. W obu inscenizacjach rażąca była dysproporcja odwagi, poczucia humoru, nowatorstwa, prowokacji zawartych w dziełach Pendereckiego wobec teatralnej sprawności (zaledwie sprawności) obu mistrzów sceny. Aż strach myśleć w tym kontekście o teatralnej wersji nowej opery Pendereckiego, dotyczącej mitu Fedry, pisanej na zamówienie Opery Wiedeńskiej...