



BARTŁOMIEJ BARCZYK / TEATR WIELKI W POZNANIU

„Śpiewacy norymberscy”, Teatr Wielki w Poznaniu, marzec 2018 r.

Szewc bez kopyta

DOROTA KOZIŃSKA

W operze coraz częściej grasują analfabeci. Ludzie, którzy nie potrafią czytać nie tylko partytur, ale i librett, o kontekstach kulturowych nie wspominając. Tym razem ich ofiarą padł Wagner.

LUKI W REPERTUARACH POLSKICH TEATRÓW operowych bywają doprawdy zdumiewające. W tym sezonie udało się wprowadzić na sceny dwa arcydzieła, których nieobecność wołała o pomstę do nieba: nigdy dotąd niewystawianą u nas operę Debussy’ego „Peleas i Melizanda” oraz „Śpiewaków norymberskich” Wagnera, którzy swoją ostatnią premierę mieli w 1908 r. w Warszawie.

W obydwu przypadkach usłyszeliśmy mniej więcej to, co kompozytorzy zanotowali w partyturach. Niestety, muzyka posłużyła jedynie za ilustrację do całkiem innych historii opowiedzianych przez reżyserów. O ile jednak „Peleasa” w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej można po niekąd uznać za piękną katastrofę, czyli inscenizację chybioną, ale sprawną warsztatowo, o tyle „Śpiewacy” w poznańskim

Teatrze Wielkim okazali się żalosnym popisem teatralnej amatorszczyzny: spektaklem nie dość że brzydkim, to jeszcze głupim i skandalicznie niedopracowanym.

Kompozytor zdemaskowany

Aż strach o tym pisać, bo zaczęło się groźnie. Dwa tygodnie przed premierą na stronie pewnej stacji telewizyjnej o zasięgu ogólnopolskim ukazał się kuriozalny tekst, w którym wojujący nacjonalizm łączył się harmonijnie z germanofobią i antysemityzmem. Najkrócej rzecz ujmując: autorka zdemaskowała Wagnera jako inspiratora nazizmu, a dyrektora muzycznego Opery Poznańskiej – jako obywatela izraelskiego, pod którego kierownictwem z repertuaru teatru zniknęły „Halka” i „Straszny dwór”. I to w roku stulecia niepodległości.

Udostępniłam link na Facebooku. Większość moich znajomych uznała, że to *fake news* albo niesmaczny żart. Kilka dni później miny nam zrzedły. Zweryfikowaliśmy prawdziwość nazwiska autorki. Powiało czymś jeszcze paskudniejszym niż przy okazji protestów w sprawie „Kłątwy” Frljicia.

Inna sprawa, że nieobecność „Śpiewaków” w Polsce przez wiele lat wyjaśniano tyleż gorliwie, co bałamutnie. Że była to ulubiona opera Hitlera. Owszem, ale nie ona jedna. Hitler odznaczał się zaskakująco wyrafinowanym gustem muzycznym. W jego fonotece Wagner zajmował pozycję równorzędną z Beethovenem i Brucknerem. Niemal równie wysoko cenił symfonie Czajkowskiego, koncerty Rachmaninowa i operetki Lehára. Czy to wystarczający powód, by zakazać wykonywania Sonaty op. 111 i uznać, że „Wesoła wdówka” pomogła kłaść podwaliny pod ideologię nazistowską?

Padły też argumenty, że muzyka ze „Śpiewaków norymberskich” towarzyszyła proklamacji III Rzeszy w 1933 r., a Leni Riefenstahl zilustrowała pierwsze kadry „Triumfu woli” wstępem do III aktu opery. Tak się jednak składa, że „Śpiewacy” zawsze padali ofiarą powierzchownych interpretacji. Po raz pierwszy wykorzystano ten utwór jako narzędzie propagandy podczas wojny francusko-pruskiej

w latach 1870-71: ogólnie rzecz ujmując, wbrew intencjom kompozytora. W 1924 r. na festiwalu w Bayreuth, u zarania świetności Republiki Weimarskiej, publiczność powstała z miejsc w finałowym monologu Sachsa, a gdy zapadła kurtyna, zaintonowała „Deutschlandlied”. Tym, którzy powołują się na przypadek Toscaniniego, który w 1938 r. usunął uwerturę z programu koncertu Filharmonii Palestyńskiej, wypada przypomnieć, że uczynił to z szacunku dla ofiar ustaw norymberskich – sam był zajadłym przeciwnikiem nazizmu, a mimo to podkreślał, że twórczość Wagnera nie wywarła żadnego wpływu na rozwój tej doktryny.

Wystarczy tekst

Nie miejsce tu na drobiazgowy streszczenie libretta. Mogę tylko zapewnić ewentualnych czytelników wymienionego paszkwilu, że w „Śpiewakach” nie chodzi o to, że prosty szewc staje się przywódcą ludu i napomina swoje owieczki, by czciły świętą sztukę niemiecką. Nie wzywa też do przebudzenia narodu i nie opowiada się za polityką manipulowania bezmyślnym tłumem. W ogóle nic tam nie ma o tłumie, zwłaszcza bezmyślnym.

„Śpiewacy norymberscy” to niemal filozoficzna debata o zależnościach między awangardą a tradycjonalizmem, reprezentowanymi odpowiednio przez rycerza Walthera von Stolzinga i pisarza miejskiego Beckmessa.

Spór rozstrzygnie Hans Sachs, rzemieślnik i mistrz Meistergesangu, prowadząc Walthera do wygranej w turnieju śpiewaczym. Żeby „nowe” zatriumfowało, trzeba je wszakże zahartować w tyglu „starego”, w czym pomoże Sachsowi jego czeladnik David, wtajemniczając niewprawnego rycerza w arkania prawdziwej sztuki śpiewu. Nagrodą za zwycięstwo będzie Eva – bardziej alegoria poetyckiego lauru niż kobieta z krwi i kości. Dostanie ją otwierający nowe horyzonty sztuki Walther. Przegra zawistny i przywiązany do sztywnych schematów Beckmesser. Ustąpi mądry i wielkoduszny Sachs, chyląc czoło przed artystą młodszego pokolenia.

Tylko tyle i aż tyle. Dodajmy, że Wagner umieścił akcję opery w XVI-wiecznej Norymberdze, rodzinnym mieście prawdziwego Sachsa, który spędził w nim całe życie. Rzecz jasna, to Norymberga „wyobrazona”, przefiltrowana przez XIX-wieczną wrażliwość kompozytora – miasto-symbol, miasto-idea, którego nie należy przed-

stawiać na scenie z pietyzmem konserwatora dzieł sztuki. Miarą dobrej inscenizacji „Śpiewaków” jest wiarygodność teatralnej sugestii Norymbergi. Potem wystarczy się trzymać tekstu. Od razu zaznaczę, że nie mam na myśli libretta.

Z czym kojarzy się Norymberga?

Odnoszę wrażenie, że reżyser poznańskiego przedstawienia Michael Sturm zaczął od przetrząśnięcia zasobów sieci – żeby sprawdzić, z czym powinna mu się kojarzyć Norymberga. Wyszło mu, że z Dürerem i z Goethem, którego fascynowała postać Sachsa. Z rycin tego pierwszego zaczerpnął symbolikę. Przynajmniej tak mu się wydawało, bo postać z „Melancholii” to nie anioł, tylko skrzydlaty geniusz, a siedzący przy nim *putto* nie uosabia miłości, tylko gramatykę. Dodajmy, że smętny anioł, obleśny Kupidyn, włochaty Satyr i mnóstwo innych postaci, zaczerpniętych nie tylko z Dürera, ale też z filmów Bergmana, Felliniego i – *last but not least* – Lucasa, pałęta się po scenie bez ładu i składu, nic nie wnosząc do akcji, a najczęściej ją zaburzając.

Główne postaci opery Sturm odczytał z kolei przez pryzmat „Fausta”: Eva jest kimś w rodzaju Małgorzatki, Beckmesser przeistoczył się w Mefistę, Sachs (szewc amator, dysponujący jedynie łaciarką do naprawy butów) został Faustem, a rycerz Walther – w krótkich spodenkach i pacholej koszułynie – ofiarą knowań obydwu.

David jest chyba z innej podstawówki i wygląda, jakby chodził kilka klas niżej. Jego ukochana Magdalena jest zakonnicą, a w końcówce II aktu, kiedy mieszczenie, zamiast się bić, padają na zarazę – pojawia się nawet papież. Scena turnieju rozgrywa się w śnieżnej bieli – zmanipulowany naród dzierżący w dłoniach białe baloniki dziarsko maszeruje w szeregach, otrzeźwiały Sachs próbuje ów naród powstrzymać. Przynajmniej w finale Sturm spełnił oczekiwania autorki prawicowego portalu i zdemaskował wagnerowsko-nazistowski spisek.

Żarty się mnie trzymają, a przecież chce mi się płakać. Pół życia czekałam na tych „Śpiewaków”. Dostałam zlepek bezmyślnych zapożyczeń z inscenizacji Achima Freyera i Petera Konwitschny’ego, podparty rzekomą erudycją, na którą złapią się chyba tylko milenialsi. W operze coraz częściej grasują analfabeci. Ludzie, którzy nie potrafią czytać nie tylko partytur,

ale i librett, o kontekstach kulturowych nie wspominając. Proszę sobie wyobrazić, że w Państwa ręce trafia nowy przekład „Moby Dicka”, w którym biały wieloryb okazuje się czerwoną krewetką, a statek „Pequod” – skuterem śnieżnym. Prawda, że boli? W takim razie dlaczego pozwalamy robić taką krzywdę operze?

Ktoś mógłby zaprotestować. Np. kierownik muzyczny spektaklu. Gabriel Chmura włożył mnóstwo pracy w przygotowanie orkiestry, która grała może nie porywająco, ale poprawnie, chwilami nawet subtelnie. Chór zaczął fatalnie, ale w III akcie śpiewał już bez zarzutu. Soliści musieli radzić sobie sami.

To już kolejne poznańskie przedstawienie, w którym dyrygent nie zaprzęta sobie głowy stroną wokalną przedsięwzięcia. Znakomicie wypadł Frank van Hove, który w Sachsa wcielał się nieraz na scenach niemieckich. W partii Walthera zawiódł doświadczony przecież Christian Voigt – chwilami ledwie słyszalny, chwilami niepewny intonacyjnie. Piotr Friebe jako David nie trafił bodaj w żadną nutę zapisaną w partyturze. Norweski baryton Bjørn Waag okazał się Beckmesserem solidnym, ale nic ponadto. Świetna skądinąd Monika Mych-Nowicka dysponuje głosem nieodpowiednim do partii Evy – zbyt chłodnym, chwilami zanadto mięsistym, sposobnym raczej do cięższych partii sopranowych w „Pierścieniu Nibelunga”.

Gdzie te czasy, kiedy śpiewaków obsadzano w poszczególnych rolach, mając na względzie nie tylko tessyturę, ale też barwę głosu i specyficzne cechy osobowości? Dlaczego wokaliści muszą być bezwolnymi marionetkami w rękach reżyserów realizujących swoje wizje wbrew wszelkiej logice narracji muzycznej?

W 1956 r. Wieland Wagner przygotował pierwszą powojenną inscenizację „Śpiewaków” w Bayreuth. Całkowicie abstrakcyjną, żeby uniknąć bolesnych skojarzeń z Norymbergą, miastem ustaw rasowych i procesów następczych. Kontrowersyjną produkcję ochrzczono wówczas mianem „Die Meistersinger ohne Nürnberg”. Cóż, może to byli „Śpiewacy bez Norymbergi”, ale przynajmniej z sensem. ©

Richard Wagner, **ŚPIEWACY NORIMBERSCY**, kier. muzyczne Gabriel Chmura, reż. Michael Sturm, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, premiera 4 marca 2018 r.