

Czy to śpiewa Orfeo, czy to drzewa tak szumią? ¹

ANDRZEJ PITRUS

Obecność wideo w teatrze jest dzisiaj niemal oczywistością. Z technologii tej korzystają liczni wybitni twórcy scen światowych, w tym polskich. Projekcje pojawiają się w spektaklach Krystiana Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego czy duetu Strzępka – Demirski i nie są one jedynie ozdobnikiem, lecz integralnym elementem przedstawień pozwalającym nie tylko rozszerzać przestrzeń sceny, ale również wprowadzać znaczenia niemożliwe do osiągnięcia za pomocą klasycznych rozwiązań teatralnych.

Wideo pojawiło się w sztukach performatywnych w zasadzie wraz z jego wprowadzeniem w sferę działań artystycznych. Już pionierzy media artu – jak np. Nam June Paik i Charlotte Moorman – realizowali spektakle, których integralną częścią były projekcje materiałów nagranych wcześniej, ale też tych transmitowanych na żywo. Zmieniająca się technologia paradoksalnie w niewielkim stopniu wpływała na istotę relacji między teatrem (rozumianym bardzo szeroko) a wideo. Innowacje techniczne wprowadzały raczej korekty ilościowe, a nie jakościowe – twórcy niemal natychmiast zauważyli podstawowe powinowactwo między sceną i wideo. Obydwa fenomeny w bardzo silny sposób akcentują performatywny wymiar sztuki, która powstaje na oczach widza, w bezpośrednim z nim kontakcie. I to właśnie sprawia, że elektroniczne ruchome obrazy towarzyszą poczynaniom artystów sceny już od połowy ubiegłego wieku.

Dziś można odnieść wrażenie, że wideo zostało wykorzystane w teatrze na wszelkie możliwe sposoby: stanowiło rodzaj wirtualnej scenografii, pozwalało rozszerzać i dialogizować przestrzeń, wprowadzało „kinowe” efekty specjalne. A jednak co pewien czas pojawiają się nowe propozycje ukazujące niewykorzystany wcześniej potencjał medium.

Romeo Castellucci jest bez wątpienia jednym z najważniejszych twórców ostatnich lat. Jego realizacje były pokazywane na wszystkich najważniejszych festiwalach i gościły na najsłynniejszych scenach – także w Polsce. Włoski reżyser nie tylko nie boi się nowych technologii, ale czyni z nich nieodłączny element własnego języka – tym ciekawszy, że aktualizowany za każdym razem inaczej. Castellucci „wymiśla” swój teatr nieustannie od podstaw, zachowując przy tym w zagadkowy sposób własną tożsamość pozwalającą bezbłędnie rozpoznawać jego sztukę.

Przedstawienia twórcy z Ceseny sytuują się w kręgu teatru skrajnie autorskiego. Twórca bardzo rzadko sięga po teksty dramatyczne czy inne inspiracje literackie, a nawet jeśli to czyni, to nie po to, by pozostawać blisko oryginałów. Dość przypomnieć jego *Juliusza Cezara* – jedną z najbardziej ekstrawaganckich i odważnych

inscenizacji Szekspira. A jednak Castellucci – podobnie jak kilku innych reprezentantów teatru autorskiego – uległ pokusie zmierzenia się z inscenizacją opery – gatunku, który w pewnym sensie daje reżyserowi niewiele swobody. O ile bowiem z dramatów stratfordczyka można usunąć całe partie tekstu, a także dodać własne – opera narzuca dyscyplinę wynikającą z jej warstwy muzycznej, która nie poddaje się tak łatwej modyfikacji.

Pierwszym spotkaniem włoskiego artysty z operą był *Parsifal* wystawiony w Brukselskiej La Monnaie. Znakomicie przyjęty spektakl postawił przed reżyserem duże wyzwanie. To przecież jedna z najbardziej monumentalnych oper Ryszarda Wagnera. Castellucci odniósł jednak sukces, proponując własną wizję *Gesamtkunstwerk*, co być może było tym łatwiejsze, że wizja teatru Socĕetas Raffaello Sanzio z Ceseny w istocie jest bardzo bliska koncepcjom autora *Lohengrina*. Romeo Castellucci realizuje teatr totalny – oddziałujący przede wszystkim obrazami i muzyką, ale również słowem zarówno mówionym, jak i pisanym.

Powodzenie projektu sprzed kilku lat sprawiło, że reżyser został ponownie zaproszony do La Monnaie, tym razem po to, by wystawić *Orfeusza i Eurydykę* Christopa Willibalda Glucka. Opera, wystawiona po raz pierwszy po włosku w 1762 roku, została jednak zaprezentowana brukselskiej publiczności w znacznie późniejszej wersji – w adaptacji Hectora Berlioza z roku 1859.

Skala przedsięwzięcia wydawała się mniejsza. *Orfeusz i Eurydyka* to bowiem utwór dość krótki, a dodatkowo rozpisany jedynie na trzy partie wokalne i chór. Spektakl okazał się jednak realizacją niemal pod każdym względem przewyższającą *Parsifala*, choć należy pamiętać, że Wagnerowska inscenizacja była dość powszechnie uznawana za wybitną.

Wyjątkowość *Orfeusza i Eurydyki* wynika przede wszystkim z nowatorskiego wykorzystania techniki wideo, dlatego też właśnie ten aspekt w naturalny sposób stanie się osiłą analizy i interpretacji. Dla pełniejszego zrozumienia intencji i strategii Castelluciego ważne jest jednak przywołanie kilku istotnych informacji o samym utworze. Dzieło Glucka ma szczególne miejsce w historii opery. Kompozytor nawiązał nim w oczywisty sposób do wcześniejszego utworu – *Orfeusz* (1607) Claudio Monteverdiego, uznawanego często za właściwy początek sztuki operowej². Kilkadziesiąt lat, które upłynęły od wystawienia kompozycji madrygalisty z Mantui, okazało się całą epoką. Opera Glucka jest w porównaniu z wersją Monteverdiego bardzo nowoczesna. Brak w niej na przykład charakterystycznych dla prac barokowych arii *da capo*, opierających się na nużących dla niektórych słuchaczy repetycjach. Miały one charakter „dekoracyjny” i akcentowały przede wszystkim mistrzostwo wykonania, w mniejszym stopniu skupiając uwagę słuchacza na treści. Gluck wybrał inną drogę. W jego dziele libretto jest niezwykle ważne i wypełnione treścią, została wzmocniona także funkcja orkiestry a emocjonalna warstwa muzyki została powiązana w sposób bezpośredni z fabułą.

Tu jednak warto przypomnieć, że *Orfeusz i Eurydyka* nie podąża konsekwentnie za treścią greckiego mitu³. W pewnym sensie libretto autorstwa Ranieriego de' Calzabigi, a później francuskojęzyczna wersja napisana przez Pierre'a-Louis Moline'a stanowią odpowiednik dzisiejszych poczynań hollywoodzkich scenarzystów, dość swobodnie traktujących utwory literackie czy inne teksty kultury (w tym mity), by wpisać je w oczekiwania masowej publiczności. Gluck stał się autorem

opowieści o mitycznych kochankach zakończonej... *happy endem*. Orfeusz wprawdzie traci ukochaną Eurydykę, ale dzięki finałowej ingerencji Amora ją odzyskuje. Niewiele to miało wspólnego z duchem greckich mitów. Choć ich bohaterowie niejednokrotnie uzyskiwali „rozgrzeszenie”, służyło to jedynie wskazaniu uwikłania jednostki w nieodwracalne decyzje bogów kierujących losem ludzi. W tym wypadku wzięto pod uwagę względy „komercyjne”, by dać publiczności możliwość opuszczenia teatru w dobrym nastroju.

Operacja dokonana przez Glucka i jego librecistów została w twórczy sposób wykorzystana przez Romeo Castelluccio, który dokonał swoistego przywrócenia pierwotnego sensu mitu. Jego intencja od samego początku nie jest jednak czytelna. Widz jest bowiem wprowadzany w świat jego *Orfeusza i Eurydyki* stopniowo.

Zaskakujący jest inscenizacyjny minimalizm spektaklu, zwłaszcza dla widzów znających wcześniejsze produkcje Castelluccio, charakteryzujące się często niezwykle efektowną warstwą wizualną. Tu reżyser zastosował środki niezwykle oszczędne. Uwertura została zagrana przy podniesionej kurtynie, na scenie ustawiono jedynie krzesło, na którym zasiadła Stéphanie d'Oustrac wykonująca partię Orfeusza, z prawej strony widoczny jest regał z aparaturą elektroniczną niewiadomego przeznaczenia. Za śpiewaczką znajduje się ekran wypełniający całość sceny i splecający ją do zaledwie kilku metrów. Nad głową nieruchomego Orfeusza zostaje wyświetlone jedno słowo: Els.

Pod koniec uwertury na scenę zostaje wniesiony mikrofon, nie służy on jednak do nagłośnienia La Monnaie, ale pozwala transmitować głos do przestrzeni pozateatralnej, co zostaje wyjaśnione w narracji tekstowej prowadzonej równoległe do fabuły *Orfeusza i Eurydyki*. Napisy wyświetlane na ekranie informują widzów, że Els to imię młodej kobiety przebywającej w szpitalu Inkendaal w Vierenbeek – niewielkim mieście usytuowanym 14 kilometrów na zachód od Brukseli. Dzięki urządzeniom ustawionym na scenie może ona na żywo słuchać transmisji spektaklu operowego.

Els urodziła się w 1986 roku. Choć nie zdecydowała się ujawnić nazwiska, pozwoliła na to, by Romeo Castellucci opowiedział jej historię w dramatyczny sposób splatającą się z librettem opery Glucka i Berlioza. W pierwszym akcie jedynym elementem towarzyszącym śpiewaczkom są napisy umieszczone ponad głowami wykonawców. Dowiadujemy się z nich o dzieciństwie Els pochodzącej z robotniczej rodziny, jej relacjach z najbliższymi, wreszcie o związku z Daniëlem – jej mężem i ojcem jej dwóch synów. Harmonijny związek małżonków zostaje w niespodziewany sposób naznaczony nagłą chorobą Els, która dotyka ją podczas codziennych czynności domowych. Rozległy wylew niemal natychmiast paraliżuje młodą kobietę, która w ostatniej chwili świadomości zawiadamia męża o wypadku. Kiedy Daniël przybywa do domu, jest już za późno, Els jest całkowicie sparaliżowana, a wkrótce popada w stan określany mianem zespołu zamknięcia (*locked-in syndrome*). Polega on na całkowitej utracie kontroli nad ciałem: pacjentka nie jest zdolna poruszać się, zachowując władzę jedynie nad powiekami; jednocześnie jej wszystkie zmysły pozostają w pełni aktywne, odczuwa dotyk, rozpoznaje zapachy, słyszy, widzi, jak również zachowuje pełną świadomość i zdolność do czynności umysłowych.

Rokowania są bardzo pesymistyczne. Stan, w jakim znalazła się Els jest najczęściej nieodwracalny, a terapia jest przede wszystkim nakierowana na zwiększe-

nie komfortu pacjentów, a także umożliwienie im komunikacji ze światem – na przykład za pomocą tak zwanego systemu symboli Bliss⁴, wynalezionej początkowo z myślą o porozumiewaniu się ludzi posługujących się różnymi językami naturalnymi, a później zaadaptowanej na potrzeby osób dotkniętych np. porażeniem mózgowym.

Daniël ma świadomość niemal beznadziejnej sytuacji Els⁵. Od ponad osiemnastu miesięcy – wypadek miał miejsce 18 stycznia 2013 roku – codzienne spędza z żoną kilka godzin w szpitalu, pokonując w tym celu samochodem 140 kilometrów. W każdą środę i w weekendy Els odwiedzają też jej synowie. Daniël jest współczesnym Orfeuszem, który raz po raz wraca do domu z niczym. Nie traci jednak kontaktu z najbliższą mu osobą – bohaterką poruszającej opowieści Romeo Castellucci.

W drugim akcie napisy wyświetlane na ekranie zostają uzupełnione obrazami wideo. Nieostre kadry ukazują drogę ekipy technicznej, która jedzie samochodem do szpitala, by odwiedzić Els słuchającą wykonania opery. Przekaz transmitowany jest na żywo do La Monnaie dzięki technologii strumieniowania przez bezprzewodowe łącza internetowe. Następuje podwójne rozszerzenie przestrzeni teatralnej: Els słucha muzyki na żywo, mając dostęp także do wszelkich innych odgłosów, np. reakcji publiczności. Jednocześnie staje się aktorką „grającą” rolę współczesnej Eurydyki uwięzionej na „Polach Elizejskich” ośrodka, w którym przebywa.

Kiedy po raz pierwszy pojawia się na ekranie, w szpitalnym łóżku, nieruchoma, w skupieniu słuchająca opery Glucka, ekran umieszczony na scenie ujawnia swoją kolejną właściwość: odpowiednio oświetlony staje się półprzezroczysty, tak że widzowie mogą zobaczyć także to, co dzieje się za nim. Śpiewaczka wykonująca partię Eurydyki – Sabine Devieille – zostaje umieszczona w przestrzeni oddzielonej zarówno od Orfeusza, jak i Els znajdującej się fizycznie w odległości kilkunastu kilometrów od gmachu brukselskiej opery. Zderzenie techniki wideo i rozwiązań czysto teatralnych⁶ pozwala z jednej strony rozszerzać przestrzeń i doświadczenie widza, ale jednocześnie problematyzuje i tematyzuje motywy mitu orfickiego, zderzając go przy tym z prawdziwą historią Els – również znajdującą się za „zasłoną” jej sparaliżowanego ciała.

Bardzo ciekawy, choć również niezwykle prosty efekt zastosowano w scenie, w której Orfeusz łamie boski zakaz i spogląda na ukochaną. Kiedy Stéphanie d’Oustrac odwraca się tyłem do publiczności, wszystkie obrazy nikną rozświetlone gwałtownym białym rozbłyskiem. Trzeci akt, rozpoczynający się lamentem Orfeusza, zostaje początkowo rozegrany w całkowitej ciemności. Światło powraca dopiero wraz z Amorem, który za pomocą świecącej różdżki wyczarowuje bajkowy pejzaż po drugiej stronie półprzezroczystego ekranu. Pośród bujnej roślinności i malowniczych wzgórz widzimy nagą Eurydykę kąpiącą się w niewielkim jeziorze.

Pejzaż został zbudowany za pomocą środków teatralnych. Bukoliczny obrazek to w istocie zestaw zastawek i makiet wraz z basenem wypełnionym wodą. Stanisław Suchora w relacji ze spektaklu⁷ wskazuje na pokrewieństwa stworzonej przez Romeo Castellucci dekoracji z osiemnastowiecznym i dziewiętnastowiecznym malarstwem pejzażowym, sugerując, że mamy tu do czynienia z przetworzeniem obrazu Thomasa Cole’a *Sen o Arkadii*. Choć włoski reżyser nie kopiuje wprost obrazu z 1838 roku, w istocie podobieństwa charakteru obydwu „arkadii” jest uderzające. Castellucciemu nie zależało zapewne na

odwzorowaniu konkretnej pracy, lecz raczej na odwołaniu się do specyficznej dynamiki znaczeniowej pejzażu romantycznego. Sam Come komentował *Sen o Arkadii* zgodnie z Baudelaire'owskim rozumieniem romantyzmu jako *manière de sentir*⁸, a nie próby odzwierciedlenia obiektywnej rzeczywistości: *Podjąłem podróż do Arkadii we śnie. Początkowo atmosfera była nieskazitelna, a podróż cudowna, ale kiedy dotarłem do tej sławnej krainy, pojawiła się mgła, a ja zagubilem się w niej całkowicie*⁹.

Pejzaż Cole'a jest programowo nieprawdziwy i choć obraz jest zaliczany do realistycznego nurtu w jego twórczości, ma on w istocie również rys alegoryczny. Malarz podkreśla płynność granicy między tym, co realne, zmysłowe, a tym, co jest jedynie wytworem sennego marzenia i jego własnej kreacji artystycznej. Castellucci podkreśla umowność sytuacji także w inny sposób – Eurydyka wyczarowana przez Amora jest tylko obrazem oddzielnym od Orfeusza powierzchnią ekranu, ale w istocie inną postacią. Naga postać to nie młodziutka śpiewaczka wykonująca partie Eurydyki. Gra ją tu starsza dublerka o urodzie dojrzalej kobiety. Odzyskana ukochana Orfeusza jest więc tu jedynie projekcją zrozpaczonego śpiewaka.

W finale chór śpiewa:

*Le dieu de Paphos et de Gnide anime seul tout l'univers. Au haut des airs, il atteint l'oiseau rapide; il embrase la Néréide jusque dans le sein des mers. Il embellit la jeunesse, il réunit la grâce à la beauté. C'est lui qui pare la sagesse des attraits de la volupté. C'est encore lui qui nous console lorsque nous perdons ses faveurs. Ce dieu charmant, lorsqu'il s'envole, nous laisse l'amitié pour essuyer nos pleurs*¹⁰.

Słowom będącym pochwałą młodości i uczucia towarzyszy obraz nieruchomej Els. Gdy muzyka i śpiew milkną, niezidentyfikowana postać (być może jest to mąż) zdejmuje słuchawki z jej uszu i delikatnie gładzi po głowie. Orfeusz odchodzi z niczym, pozostawiając ukochaną pośród Pól Elizejskich.

Castellucci nie tylko rezygnuje z *happy endu*, który jest tu – najprawdopodobniej – niemożliwy. Daniël nie odzyska zdrowej i sprawnej żony. Pozostaje jedynie mieć nadzieję, że wytrwa przy niej tak, jak czyni to dzień w dzień od feralnego styczniowego popołudnia.

Nowatorstwo wykorzystania transmisji wideo wynika nie tylko z kwestii technicznych, choć Castellucci i tu jest pionierem. Rozszerzanie przestrzeni teatralnej – jak w np. w spektaklu *Factory 2* Krystiana Lupy w scenie dialogu między Iwoną Bielską i Piotrem Skibą – nie jest niczym nowym i często służy przebudowaniu spacji relacji między aktorami i publicznością. W *Orfeuszu i Eurydyce* ta strategia uległa pewnej radykalizacji, bo kamera znajduje się poza budynkiem opery, a przekaz dociera do niego za pośrednictwem bezprzewodowego Internetu. Istotniejsze od innowacji technicznej jest jednak nasycenie znaczeniem zastosowanego rozwiązania. Reżyser zadaje pytanie o samą istotę spektaklu, a także jego funkcję. Wykorzystanie osoby o tak wielkim stopniu niepełnosprawności może budzić pytanie o przekroczenie bariery intymności. Kamera wkracza bowiem w jej przestrzeń, podglądając ją w sytuacji faktycznego cielesnego ubezwłasnowolnienia. Pamiętajmy jednak, że Els uczestniczy w spektaklu w pełni świadomie – a zagranie w *Orfeuszu i Eurydyce* staje się jedyną dostępną dla niej przygodą – rozgrywającą się w świecie zmysłów, poza ciałem, które odmówiło jej posłuszeństwa.

Wideo jest obszarem jednoczesności, transmisji, McLuhanowskim przedłużeniem ludzkich organów. W odróżnieniu od filmu nie zapisuje stanów minionych, ale pozwala podróżować zmysłom pokonującym barierę przestrzeni. W tym wymiarze produkcja Romeo Castellucciego opiera się na głębokim humanistycznym geście, gdzie sztuka odwołuje się do niezwykle silnych emocji, bez sięgania po środki melodramatyczne. Opera Glucka jest w istocie melodramatem realizującym jeden z licznych wariantów tego gatunku, ten, w którym pokrzepienie przynosi *happy end*, będący zamknięciem opowieści, za którym znajduje się już tylko „i żyli długo i szczęśliwie” – formuła nienasycona w istocie żadną treścią. W spektaklu włoskiego artysty ma ona sens i jest nośnikiem piękna. W ostatniej scenie, kiedy niezidentyfikowane dłonie odkładają słuchawki zdjęte z uszu Els, na twarzy dziewczyny widzimy wzruszenie. A może jednak nie? Grymas jej ust może być jedynie spastycznym skurczem mięśni, nad którymi przecież nie panuje...

Zainteresowanie twórców teatralnych medium wideo wynika z osobliwego powinowactwa obydwu dziedzin. Choć wideo zakłada pośrednictwo technologii, a teatr bazuje na bezpośrednim kontakcie, w obydwu wypadkach mamy do czynienia z silnie wyeksponowaną performatywnością. Choć „scenariusze” wszystkich wykonań *Orfeusza i Eurydyki* są identyczne, każdy spektakl jest inny. W oczywisty sposób wynika to z wykonania na żywo, które zawsze jest niepowtarzalne. W tym wypadku jednak także wideo za każdym razem „opowiada” znaną historię inaczej. Powtarzalność działań – podróż samochodem, „zwiedzanie” szpitala, a wreszcie wizyta w pokoju Els – wynika nie tylko z rygoru teatralnego kalendarza. W istocie jest to także powtórzenie działań Daniëla, który codziennie pokonuje wielokilometrową trasę, by spotkać się z chorą żoną.

Pozwoliłem sobie „zataić” jedną ważną informację, by móc na koniec wskazać kolejny istotny wymiar dzieła Romeo Castellucciego. Otóż brukselska inscenizacja nie jest ani jedyną, ani pierwszą jego próbą zmierzenia się z operową wersją opowieści o Orfeuszu i Eurydyce. Reżyser postanowił bowiem także sproblematyzować fakt, że dzieło Glucka istnieje w kilku wersjach¹¹. Założeniem projektu było więc, by i jego inscenizacja powstała w dwóch wariantach.

W maju 2014 pokazano wersję „wiedeńską” – nazwijmy ją tak nie tylko dlatego, że była oparta na włoskim wariacie utworu, który miał premierę w 1762 r. właśnie w Wiedniu. Castellucci zdecydował się bowiem wystawić *Orfeusza i Eurydykę* właśnie w stolicy Austrii, w ramach Wiener Festwochen. W wypadku drugiego spektaklu nie zachowano już geograficznej konsekwencji. Premiera obydwu wersji śpiewanych po francusku odbyła się w Paryżu. Ta, którą wykorzystał Castellucci w Brukseli, po raz pierwszy była wystawiona w listopadzie 1859 r. w Théâtre-Lyrique.

Wersja brukselska w pewnym sensie lepiej koresponduje z mitem o tragicznych kochankach. Dzieje się tak z uwagi na wyeksponowanie wątku relacji Els i Daniëla, dublującego fikcyjną historię. W wariacie wiedeńskim, w którym rolę Orfeusza śpiewał mężczyzna (Bejun Mehta – jeden z najwybitniejszych współczesnych kontratenorów) relacja układa się inaczej – niejako pomiędzy postacią z libretta i „współczesną” Eurydyką. Jest nią tu Karin Annie Giselbrecht – dwudziestopięcioletnia dziewczyna, która została sparaliżowana na skutek ataku serca i będącego jego konsekwencją niedotlenienia.

Dwie Eurydyki, dwie tragiczne historie choroby, która w niespodziewany sposób przekreśliła niemal wszystko w życiu młodych kobiet. W wersji wiedeńskiej widzimy także drogę ekipy do szpitala, znajdującego się tym razem w Wienerwaldzie, odwiedzamy chorą, która słucha opery Glucka. W jej pokoju znajduje się wiele zdjęć sprzed choroby, niektóre ukazują ją w baletowym stroju... Karin interesowała się tańcem.

Piotr Gruszczyński¹² postanowił dowiedzieć się czegoś więcej o wiedeńskiej Eurydyce, której nazwisko – inaczej niż w wypadku Els – zostało ujawnione publiczności. Google wskazał link do profilu dziewczyny na Facebooku z ostatnim wpisem z 2010 roku, jeszcze sprzed choroby. Ile jest takich śladów, których nie można usunąć? Sam omyłkowo zadzwoniłem kiedyś na numer zmarłej kilka lat temu przyjaciółki. Usłyszałem jej głos nagrany dla tych, którzy chcą zostawić wiadomość.

Karin i Els żyją, a ich więzieniem są sparalizowane, bezwładne ciała. Medycyna daje im niewielkie szanse na powrót do zdrowia. Romeo Castellucci w sposób taktowny i poruszający opowiedział ich historie. Wykorzystanie wideo w obydwu inscenizacjach pozwoliło mu na dokonanie kolejnego przewartościowania. Oto bowiem spektakl zrasta się z konkretnym miejscem. Inszenizacji z Brukseli i Wiednia nie da się tak po prostu przenieść do innego miasta, być może nie uda się ich także wznowić, bo uczestnictwo w przedsięwzięciu było zapewne dla chorych wielkim wysiłkiem – przede wszystkim emocjonalnym. Być może także dla samego Castellucciego, który chyba nigdy wcześniej nie stworzył działa tak mocno osadzonego w rzeczywistości, choć niejednokrotnie dotykał sfery egzystencjalnego doświadczenia człowieka.

ANDRZEJ PITRUS

¹ E. Rzemieniecka, A. Wojciechowski, *Tańczące Eurydyki*, tekst piosenki z muzyką Katarzyny Gaertner w wykonaniu m.in. Anny German.

² W istocie opery powstawały już nieco wcześniej, ale to dzieło Monteverdiego – jako najbardziej dojrzałe w pionierskim okresie – stało się symbolicznym początkiem teatru operowego. Por. np. D. Grout, D. Jay Grout, H. Weigel Williams, *A Short History of Opera*, Columbia University Press, New York 2003. Część pt. *The Seventeenth Century*, ss. 41-144.

³ W najstarszych utworach literackich spotkamy się z różnymi wariantami opowieści o Orfeuszu, ale wszystkie współtworzą kanoniczną historię, od której odszedł twórca libretta. Por. np. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997, ss. 355-360.

⁴ Ch. K. Bliss, *Semantography, a non-alphabetical symbol writing, readable in all languages; a practical tool for general international communication, especially in science, industry,*

commerce, traffic, etc., and for semantical education, based on the principles of ideographic writing and chemical symbolism, Institute for Semantography, Sydney 1949.

⁵ Przypadki powrotu do zdrowia są niezwykle rzadkie, ale zdarzają się. Co ciekawe mechanizm „cudownego” uzdrowienia osób dotkniętych zespołem zamknięcia nie jest znany i naukowo wyjaśniony. Przypadłość ta jest spowodowana uszkodzeniem pnia mózgu, który nie regeneruje się. Jedną z historii całkowitego wyzdrowienia pacjenta z *locked-in syndrome* została opisana w: P. Couche, *Lifelines: Breaking Out of Locked-in Syndrome*, Wakefield Press, Cambridge 2007.

⁶ Castellucci bardzo często posługuje się półprzezroczystym ekranem w celu zbudowania zdywersyfikowanej przestrzeni teatralnej.

⁷ S. Suchora, *Eurydyka w szpitalnym pokoju. Korespondencja z Brukseli*, <http://meakultura.pl/kosmopolita/eurydyka-w-szpitalnym-pokoju-korespondencja-z-brukseli-960> (dostęp: 26.07.2013)

⁸ Por. Ch. Baudelaire, *Les salons 1845-1846-1859 et autres écrits d'art*, Paris Youscribe Publica, wydanie Kindle, brak paginacji.

⁹ Cyt. za: P. T. Rathbone, *A Dream of Arcadia by Thomas Cole*, „Bulletin of the City Art Museum of St. Louis” 1946, t. 31, nr 4, s. 12.

¹⁰ Z libretta, wykonanie w teatrze La Monnaie, 27.07.2014.

¹¹ Castellucci posłużył się tu kluczem językowym, ale także sięgnął po orkiestrację Ber-

lioza różniącą się znacznie od wcześniejszej wersji. Sam Gluck jednak przygotował dwa warianty swego dzieła. W dwanaście lat po premierze włoskiej wystawiono wersję francuską, zmodyfikowaną tak, by skuteczniej trafić w oczekiwania paryskiej widowni.

¹² P. Gruszczyński, *Karin Anna Giselbrecht*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5260-karin-anna-giselbrecht.html> (dostęp: 26.11.2014).