

Ryszard Daniel Goliańek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (PL)

ORCID: 0000-0002-3775-0732

Popkulturowa ucieczka od tautologii

Reżyserski teatr operowy XXI wieku wobec realizmu dzieł Verdiego

Abstract

A Pop-Cultural Escape from Tautology: 21st-Century *Regietheater* Opera vis-à-vis Verdi's Realism

The concept of director's opera theater, applied since the 1970s mainly in German-speaking countries, brought the genre of opera to the attention of pop-culture audiences. *Regietheater* operas proposed a clear turn away from the style of traditional productions, marked by elegance and conventional directing. Thus, one could say that they were a form of escape from the tautology of operatic conventions into pop-cultural contexts. While traditional Baroque and classical opera easily lent itself to modernizing approaches, the task proved more complicated in the case of

Giuseppe Verdi's realistic works, permanently coupled to the socio-historical and political situation and aesthetics of his time. This makes it all the more interesting and worthwhile to analyze directorial approaches which resulted in pop-cultural references featuring prominently in the performances of Verdi's works. Analyzing the concepts of directors such as Mariusz Treliński, Christopher Alden, Robert Carsen, Peter Konwitschny, and Hans Neuenfels, the article attempts to delineate several specific trajectories within the general strategy of escaping tautology, which characterized earlier productions of the Italian master's operas.

Keywords

opera, Giuseppe Verdi, popular culture, opera directing, *Regietheater*

Abstrakt

Koncepcja reżyserskiego teatru operowego, realizowana od lat siedemdziesiątych XX wieku głównie w krajach niemieckojęzycznych, zwróciła uwagę odbiorców popkultury na gatunek opery. Propozycje operowego *Regietheater* charakteryzowały się wyraźnym odwrotem od stylu tradycyjnych spektakli, zdominowanych przez elegancję i konwencjonalną reżyserię. Można więc powiedzieć, że stanowiły one formę ucieczki od tautologii konwencji operowych w popkulturowe konteksty. O ile tradycyjna opera barokowa i klasyczna łatwo poddawała się unowocześnieniu, to w przypadku dzieł Giuseppe Verdiego podejście takie okazało się skomplikowane, gdyż realistyczne utwory włoskiego mistrza sprzęgły się trwale z sytuacją historyczno-społeczną i polityczną jego czasów. Tym bardziej interesujące i warte przeanalizowania są te propozycje reżyserskie odnoszące się do jego dzieł, w których nawiązania do popkultury stanowią istotny element spektakli. Podjęta w artykule analiza koncepcji reżyserskich (takich twórców jak Mariusz Treliński, Christopher Alden, Robert Carsen, Peter Konwitschny i Hans Neuenfels) to próba wyznaczenia kilku trajektorii, zarysowujących się w ramach ogólnej strategii ucieczki od tautologii charakteryzującej wcześniejsze realizacje Verdiowskich dzieł operowych.

Słowa kluczowe

opera, Giuseppe Verdi, kultura popularna, reżyseria operowa, *Regietheater*

Opera powstała w środowisku arystokratycznym i od zawsze otacza ją nimb bogactwa, atmosfera elegancji, aura wyrafinowania i wrażenie artyficyjności. We współczesnej kulturze akcentuje się nie tylko konwencjonalność tego gatunku, ale także stereotypowe przekonania o jego staroświeckim, zachowawczym i schlebającym mieszczańskim gustom charakterze, co przekłada się na opinię o stosunkowo małej wadze artystycznej tej formy sztuki¹. Premiery dzieł operowych, bale w operze czy publiczne gale odbywające się w teatrach operowych stanowią okazję do spotkań w gronie osób wystylizowanych, starannie i modnie ubranych, prezentujących wieczorowe kreacje oraz dopracowane fryzury i makijaże, a istotnym elementem takich wydarzeń jest często obecność ważnych postaci ze świata polityki, kultury czy celebrytów. W takim konwencjonalnym kształcie teatr operowy odpowiada oczekiwaniom przynajmniej części szerszej publiczności, gdyż daje jej możliwość kontaktu ze sztuką wysoką i pozwala na uczestnictwo w życiu towarzyskim wyższych sfer. Można powiedzieć, że w taki sposób kultywowane jest przestarzałe wyobrażenie o operze jako arystokratycznym miejscu zbytku.

Tautologia spektaklu operowego

O ile jednak dla części publiczności elegancja i bogactwo zewnętrznej oprawy stanowią najważniejsze aspekty wizyty w operze, to dla innych odbiorców te konwencjonalne, staromodne spektakle są mało atrakcyjne, gdyż lokują się zbyt daleko od rzeczywistości, w której widzowie uczestniczą. Ukształtowana w poprzednich wiekach konwencja widowiska operowego przetrwała w przeważającej liczbie teatrów aż do końca XX wieku, a w dużym stopniu obowiązuje także w naszych czasach. Można powiedzieć, że reżyserzy wpisujący swoje realizacje w ten nurt rzadko proponują coś więcej niż elegancką inscenizację utworu, a ich inwencję ogranicza dążenie do wiernego zaprezentowania na scenie tego, co znajdują w didaskaliach. Wprawdzie dla znaczącej części publiczności ten nurt stanowi jedyny akceptowalny model funkcjonowania teatru operowego², jednak

¹ Problematykę tę podejmują szeroko Slavoj Žižek i Mladen Dolar w głośnej książce *Druga śmierć opery*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008).

² W ostatnim półwieczu przedmiotem istotnych dyskusji historyków muzyki i krytyków muzycznych stały się warunki i kwestie estetyczne dotyczące tzw. wykonawstwa historycznie kompetentnego (HIP: *historically informed performance*). Dążenie do wierności historycznej w zakresie wykonywania dzieł operowych (np. z epoki baroku) wiąże się z koniecznością spełnienia wielu warunków dotyczących aspektów muzycznych i teatralnych. Choć dominującą współcześnie tendencją w podejściu do sfery muzycznej w tych utworach jest powszechnie

w dobie inwazji kultury popularnej na wszelkie dziedziny życia i aktywności twórczej tego rodzaju opera ma ograniczone szanse oddziaływania społecznego. Mimo elegancji i inscenizacyjnej skrupulatności klasyczne realizacje operowe trzeba określić mianem estetycznych tautologii, gdyż ujęcia reżyserskie stanowią w nich jedynie realizację domniemanej idei twórców opery – librecisty i kompozytora. Brakuje w takich spektaklach indywidualnej kreacji, transformacji sensów, próby naświetlenia mniej oczywistych znaczeń czy kontekstów. W nurcie inscenizacji tautologicznych twórcza strategia reżysera polega na wiernym odtworzeniu oryginalnego kształtu przedstawianego dzieła bez uwzględnienia zmienności historycznych kontekstów kulturowo-społecznych, które w czasach współczesnych przestają być ważne lub nawet czytelne dla odbiorcy. W efekcie teatr operowy tego nurtu przestał pełnić funkcję żywego medium dyskusji społecznej czy politycznej, która przysługiwała mu niejednokrotnie w przeszłości³.

Ten aspekt ma dziś szczególne znaczenie, gdyż teatr operowy w XX i XXI wieku funkcjonuje inaczej niż w poprzednich trzech stuleciach, kiedy na afisz trafiały dzieła nowe, współczesne i modne. Pozostawały one w repertuarach różnych scen przez pewien czas, po czym odkładano je do lamusa historii i nie miały na ogół dalszej recepcji. W XX i XXI wieku w podobnej sytuacji znajduje się większość współcześnie powstających dzieł operowych, których pojedyncze prezentacje sceniczne trafiają do bardzo wąskiej publiczności. Repertuar teatrów operowych jest natomiast zdominowany przez kanon dzieł przede wszystkim dziwiętnastowiecznych, takich jak *Norma*, *Traviata* czy *Tosca* (ale także wcześniejszych – barokowych i klasycznych). Publiczność zna je doskonale, gdyż miała okazję wielokrotnie oglądać ich rozmaite realizacje sceniczne. Reżyserzy, świadomi różnicy w nastawieniu odbiorców do nowych i do kanonicznych dzieł operowych, w odmienny sposób podchodzą do oper współczesnych i do klasyki⁴.

korzystanie z instrumentów historycznych oraz dawnych stylów wykonawczych w zakresie gry na instrumentach i śpiewu, to stosunkowo mniej liczne są przejawy wykorzystywania scenicznych możliwości barokowych teatrów czy sięgania po ówczesne modele gry aktorskiej. Problematyce wierności wykonania utworów muzycznych, w tym opery, poświęcono liczne prace, jednak obszar ten wykracza poza kwestie podejmowane w niniejszym tekście. Na temat stylistyki i cech śpiewu w poszczególnych epokach historii muzyki zob. Howard Mayer Brown and Stanley Sadie, eds., *Performance Practice: Music After 1600* (New York: Norton, 1990), 97–146, 292–319, 424–458. Kwestię autentyczności muzyki w różnych aspektach podejmuje także Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995).

³ Najbardziej znany przykład to polityczny wydzwitek opery *Niema z Portici* Daniela Aubera z librettem Eugène'a Scribe'a i Germaine Delavigne'a (1828), która odegrała znaczącą rolę w wydarzeniach rewolucji lipcowej 1830 roku. Wpływ aktualnych zdarzeń na twórczość operową dobrze też ilustrują opery związane tematycznie z rewolucją francuską, np. *Woziwoda, czyli Dwa dni* (1800) Luigiiego Cherubiniiego. Por. William Pencak, „Cherubini Stages a Revolution”, *The Opera Quarterly* 8, no. 1 (1991): 8–27, <https://doi.org/10.1093/oa/8.1.8>.

⁴ W ramach Międzynarodowego Kongresu Moniuszkowskiego *Stanisław Moniuszko w kulturze polskiej i światowej* (Gdańsk, 27–28 września 2019) odbyło się spotkanie z wybitnym reżyserem operowym Davidem Pountneyem, który zwrócił uwagę na tę różnicę i wskazał, że w przypadku dzieł prezentowanych po raz pierwszy publiczność

Historycznie zakotwiczona koncepcja realizacyjna, która wykształciła się wraz z powstaniem gatunku opery w okresie baroku, stała się istotnym wyznacznikiem sztuki operowej na wieki. Może to dziwić zwłaszcza w kontekście rozwoju teatru dramatycznego, w którym z biegiem lat pojawiało się wiele nurtów oraz stylów wykonawczych i reżyserskich. Przełomowe zmiany estetyczne, które zaszły w rozumieniu sensu i przesłania sztuki teatru na początku XX wieku pod wpływem takich artystów jak Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Wsiewołod Meyerhold czy Konstantin Stanisławski, przekształciły sposób myślenia o sztuce dramatycznej. Wielcy reformatorzy teatru kładli nacisk na oryginalność i aktualność interpretacji reżyserskiej oraz zaangażowanie odbiorców w spektakl⁵. Ta zmiana ominęła jednak operę, która pozostała konwencjonalnym i oderwanym od problemów życiowych widowiskiem, służącym przede wszystkim prezentacji pięknego śpiewu wielkich artystów.

Reżyserski teatr operowy

Prawdziwa rewolucja w zakresie możliwości oddziaływania teatru operowego dokonała się dopiero w drugiej połowie XX wieku, gdy podjęto, zwłaszcza w Berlinie, eksperymenty wiążące się z całkowitym odejściem od konwencjonalnego charakteru spektaklu i wydobyciem jakości uniwersalnych i aktualnych. Założenia niemieckiego *Regietheater*, w którym reżyser swobodnie operuje kontekstami inscenizowanego dzieła, by ukazać je w nowej perspektywie, zostały zaimplementowane do gatunku opery⁶. Można to uznać za początek „wielkiej reformy opery”, w ramach której dzieło w teatrze muzycznym stało się pretekstem czy punktem wyjścia do snucia historii żywych, w większym stopniu odpowiadających wrażliwości współczesnych widzów. Tego rodzaju inscenizacje stały się podstawą dyskusji o reżyserskim teatrze operowym (*Opern-Regietheater*), w którym opera jest ujmowana jako miejsce dialogu z rzeczywistością społeczną,

nie ma żadnych przyzwyczajęń ani oczekiwań, co z kolei stanowi istotne uwarunkowanie odbioru utworu z kręgu kanonu repertuarowego.

⁵ Określenie „wielka reforma teatru” stosowane jest przede wszystkim w pewnym nurcie badań teatrologicznych w Polsce. Por. Kazimierz Braun, *Wielka reforma teatru w Europie: Ludzie – idee – zdarzenia* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984); Kazimierz Braun and Justyna Braun, *The Great Reform of Theatre in Europe: A Historical Study, 1887–1939*, pref. Ian Watson (Lewiston: Edwin Mellen Press, 2019).

⁶ Problematyka *Regietheater* podejmowana jest głównie w badaniach dotyczących teatru współczesnego. Zob. Ortrud Gutjahr, hrsg., *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen Streite lässt* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008); Gerhard Stadelmaier, *Regisseurstheater: Auf den Bühnen des Zeitgeists* (Springe: Klampen Verlag, 2016).

polityczną, religijną, a służą temu nowe rozwiązania estetyczne⁷. Za jednego z ojców założycieli tego nurtu trzeba uznać Waltera Felsensteina (1901–1975), który jako szef Komische Oper w Berlinie w latach 1947–1975 stworzył autorską wersję teatru operowego. Dla Felsensteina istotna była aktualność problematyki inscenizowanego dzieła, dlatego często wprowadzał daleko idące zmiany nie tylko miejsca i czasu akcji, ale przede wszystkim sposobów oddziaływania na odbiorców⁸. W jego teatrze niezwykle istotna stała się sugestywna i przekonująca gra aktorska wykonawców (śpiewaków), która w tradycyjnej operze miała drugorzędne znaczenie wobec pięknego śpiewu. Nowatorskie podejście do aktorstwa operowego odegrało ważną rolę w upowszechnianiu estetyki reżyserskiego teatru operowego w drugiej połowie xx wieku.

Idee Felsensteina realizowane na deskach Komische Oper, jakkolwiek nowatorskie i oryginalne, miały jednak dość wąski zakres oddziaływania i nie przekładały się na styl reżyserii dzieł wystawianych na najbardziej uznanych scenach, takich jak mediolańska La Scala czy Opera Paryska, w których śpiew nadal dominował nad aktorstwem. Konwencjonalne podejście do wykonawstwa operowego z czasem zaczęło się jednak zmieniać także i w tych najbardziej prestiżowych instytucjach. W dużym stopniu przyczyniła się do tego Maria Callas, gdy na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych xx wieku wniosła do opery ożywczy ferment związany z wyekspozowaniem pogłębionej i indywidualnej gry aktorskiej. Stało się to gwarantem prawdy emocjonalnej, a jednocześnie uwydatniło wagę osobowości artysty w budowaniu ekspresji spektaklu operowego⁹. Dzięki nowym koncepcjom teatr operowy od lat siedemdziesiątych xx wieku zyskiwał popularność także wśród tych, których interesowały dotychczas wyłącznie rozrywki proponowane przez popkulturę. Estetyka teatru reżyserskiego zmniejszyła dystans między kulturą masową a elitarnym dotychczas obiegiem kultury operowej i przyciągnęła nowych odbiorców czytelnymi kodami kulturowymi i interesującymi ich tematami.

Można zatem postawić tezę, że we współczesnym teatrze operowym współistnieją dwa przeciwstawne nurty. Pierwszym z nich jest reżyseria tautologiczna,

⁷ Na temat reżyserskiego teatru operowego zob. Jürgen Schläder, *OperMacht TheaterBilder: Neue Wirklichkeiten des Regietheaters* (Leipzig: Henschel, 2006); Alexandra Garaventa, *Regietheater in der Oper: Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners „Ring des Nibelungen“* (München: Meidenbauer, 2006).

⁸ Na temat koncepcji teatru operowego Felsensteina zob. Walter Felsenstein und Joachim Herz, *Musiktheater: Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen*, hrsg. Stephan Stompor (Leipzig: Philipp Reclam, 1976) oraz Ilse Koban, *Walter Felsenstein: Theater – Gespräche, Briefe, Dokumente* (Berlin: Hentrich, 1991).

⁹ Sztuka wykonawcza Marii Callas wciąż jest przedmiotem studiów. Zob. Jacques Lorcey, *The Art of Maria Callas* (Biarritz: Atlantica, 1999); Paul Wink, *Prima Donna: The Psychology of Maria Callas* (New York: Oxford University Press, 2021).

czyli nurt utrwalający niegdysiejsze wyobrażenia o operze jako sztuce wysokiej, który dla części odbiorców nadal pozostaje akceptowalną i pożądaną formą, umożliwiającą eksponowanie dystynkcji i społecznego statusu, a jednocześnie utrwalającą konserwatywne myślenie o funkcjach sztuki. Drugi zaś stanowią nowatorskie propozycje reżyserskie, będące swoistą formą ucieczki od tautologii konwencji operowych w popkulturowe konteksty. Sens tego rodzaju działań artystycznych polega na przekładaniu problematyki i znaków opery na kody czytelne dla szerokiej publiczności, niekoniecznie obeznaną z operową tradycją. Przedmiotem refleksji podjętej w niniejszym artykule jest ten drugi nurt, a przykładami dokumentującymi tezę o ucieczce od tautologii będą głównie inscenizacje z XXI wieku, przede wszystkim z teatrów w krajach niemieckojęzycznych, gdzie reżyserski teatr operowy jest już powszechnie akceptowany (i tym samym stał się kolejną konwencją). Dominująca rola berlińskich scen operowych w propagowaniu idei nowoczesnego teatru muzycznego to efekt osiągnięć Felsensteina – wielu uznanych reżyserów operowych było uczniami lub współpracownikami tego wizjonera¹⁰. Zasadnicze założenia ideowe reżyserskiego teatru operowego można ująć za pomocą dwóch postulatów: aktualizacji i uniwersalizacji.

Dążenie do aktualizacji przekazu wynika z coraz silniejszego umiędzynarodowienia sztuki operowej i wyrazistych tendencji globalizacyjnych. W ślad za tym pojawiło się przekonanie, że konkretne okoliczności i lokalne detale fabuł prezentowanych w poszczególnych dziełach trzeba traktować jedynie jako pretekst do postawienia w centrum uwagi ogólniejszych i aktualnych zagadnień, niekoniecznie w zgodzie z literą libretta. Zastępuje się więc oryginalne konflikty, budujące oś napięcia dramatycznego, nowymi problemami, osadzonymi w dzisiejszych relacjach społecznych. Reżyserzy dążą do poruszenia wrażliwości i wyobraźni popkulturowych odbiorców poprzez pokazywanie wagi zagadnień tematyzowanych w dziełach operowych pomimo zmian kulturowych. Aktualizujące odczytania często jednak powodują oburzenie części publiczności, która odczuwa niestosowność modyfikacji niektórych sensów oryginalnego dzieła¹¹.

¹⁰ Najszersze omówienie nurtów współczesnego reżyserskiego teatru operowego zawiera praca Manuela Bruga *Opernregisseure heute*, w której autor także wyróżnił nurty reżyserii operowej i przyporządkował do nich wiele (prawie 140) nazwisk artystów reżyserów. Ich twórczość została omówiona dość skrótowo, różny jest też zakres uwag poświęconych poszczególnym postaciom. Zob. Manuel Brug, *Opernregisseure heute: Mit ausführlichem Lexikonteil* (Leipzig: Henschel, 2006).

¹¹ Jednym z nielicznych autorów zajmujących się współczesnymi koncepcjami scenicznego wykonywania dzieł operowych jest David J. Levin. W pracy *Unsettling Opera* autor opisuje pięć wybranych spektakli operowych, zwracając uwagę na możliwe zakresy transformacji oryginalnych znaczeń w realizacji scenicznej i ich konteksty kulturowo-społeczne. Jak zaznaczył Levin, jego celem była wielowymiarowa analiza spektakli, z uwzględnieniem rozmaitych aspektów dzieła operowego, czyli badanie relacji pomiędzy oryginalnym utworem a jego scenicznym kształtem reżyserskim, zob. David J. Levin, *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*

Uniwersalizacji przekazu dokonuje się poprzez wprowadzenie do inscenizacji rozwiązań teatralnych o charakterze symbolicznym, wieloznacznym i nieoczywistym. Zaprojektowanie przestrzeni scenicznej o abstrakcyjnych kształtach, sugestywny dobór rekwizytów i dekoracji, zastosowanie kolorów i zróżnicowanego oświetlenia – wszystko to pozwala reżyserom na wyjście poza konkretne ramy historyczno-geograficzne nakreślone w librecie, by pobudzić wyobraźnię odbiorców. Podczas prób konstruowania uniwersalnego przekazu reżyserzy muszą niejednokrotnie rezygnować z rozwiązań zawartych w oryginalnym utworze. Najłatwiejsze okazało się to w przypadku dzieł barokowych i klasycznych, których fabuły oparte są często na mitach. Znacznie trudniejszym zadaniem jest inscenizowanie w tym duchu oper Belliniego, Donizettiego, Verdiego i sporego kręgu twórców dziewiętnastowiecznej opery bel canto. Romantyczna ideologia oraz rozkwit sztuki skierowanej do mieszczańskiego odbiorcy przyczyniły się do znaczących zmian w myśleniu o operze, a nowa generacja kompozytorów stworzyła estetykę opery realistycznej. Wpisane w tę estetykę dążenie do wiernego i bliskiego życiu przedstawiania problemów bohaterów stanowi wyzwanie dla współczesnych reżyserów.

Realizm oper Verdiego a teatr reżyserski

Próba analizy problematyki estetycznej reżyserskiego teatru operowego na podstawie realizacji scenicznych dzieł Giuseppe Verdiego może się wydawać zadaniem karkołomnym, gdyż utwory włoskiego mistrza sprzęgły się trwale z sytuacją historyczno-społeczną i polityczną jego czasów. Realistyczny charakter fabuł oper Verdiego, a także ich społeczna użyteczność i waga w kontekście idei *Risorgimento* zdają się uniemożliwiać jakiegokolwiek działania aktualizacyjne czy próby przekształcania oryginalnych sensów. Opery Verdiego to nie tylko wzorzec realizmu w dziewiętnastowiecznej włoskiej twórczości operowej, ale wręcz punkt wyjścia dla idei weryzmu operowego, estetyki jeszcze silniej zakorzenionej w rzeczywistości określonego czasu i miejsca¹².

(Chicago: University of Chicago Press, 2007), 7. Stopień wnikliwości analitycznej cechujący opisy poszczególnych spektakli w pracy Levina nie daje jednak możliwości wprowadzenia kategorii porównania, czyli wyróżnienia nurtów, które zaznaczają się współcześnie w reżyserskich realizacjach dzieł operowych.

¹² Temat kontekstu politycznego i realizmu dzieł operowych Verdiego podjęto kilkoro autorów (m.in. Harald Goertz, Giuseppe Maria Iacovelli, Helen M. Greenwald) w artykułach opublikowanych w pracy zbiorowej: Peter Csobádi et al., hrsg., *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001* (Salzburg: Müller-Speiser, 2003).

Realizm jest najważniejszym rusztowaniem dramaturgii operowej dzieł Verdiego, dlatego sposoby reżyserowania jego utworów i proponowane odczytania sceniczne zmieniły się stosunkowo niewiele przez ponad półtora wieku. W pewnym sensie każda nowa premiera którejś z oper Verdiego oznacza kolejną realizację tautologiczną. I tak *Nabucco*, *Lombardczycy*, *Ernani*, *Joanna d'Arc* czy inne utwory z lat czterdziestych XIX wieku zostały określone recepcyjnie przez ich konteksty narodowowyzwoleńcze i patriotyczne. Na charakter *Traviaty* wpłynęła estetyka łzawego melodramatu mieszczańskiego, a siła oddziaływania *Rigoletta* wynikała z romantycznego realizmu krytycznego. Operowe ujęcia dzieł Szekspirowskich reżyserzy z reguły odczytywali poprzez odniesienia do literackich pierwowzorów. Z kolei *Aida* stała się poniekąd modelowym przykładem egzotyzacji problematyki bliskowschodniej, zaś *Nieszpory sycylijskie* i *Don Carlos*, osadzone w konkretnych zdarzeniach historycznych, słabo poddawały się transformacjom uniwersalizującym i aktualizującym.

Już to krótkie omówienie daje wyobrażenie o złożonym charakterze problemów, które się rodzą w chwili zetknięcia materii dzieł Verdiego z ideami reżyserkiego teatru operowego. Tym bardziej więc frapujące i warte przeanalizowania są nowatorskie propozycje inscenizacji dzieł włoskiego mistrza. W najnowszej recepcji scenicznej oper Verdiego nie ma jednej dominującej tendencji, a ucieczka od realizmu dokonuje się tu na różne sposoby. Zapropionowaną poniżej analizę tej problematyki można określić jako próbę wyznaczenia kilku trajektorii zarysowujących się w ramach reżyserskiego teatru operowego. Oczywiście nie wolno przy tym zapominać o nurcie realizacji tautologicznych, które także w XXI wieku pojawiają się na scenach nawet najbardziej prestiżowych teatrów operowych całego świata¹³.

Celebryci na scenie operowej

Wśród wielu propozycji inscenizacyjnych znaczące miejsce zajmują odczytania popkulturowe, wykorzystujące kody kultury masowej. Jednym z popularnych sposobów takiego formatowania spektakli operowych stało się wprowadzanie na scenę celebrytów i celebryckiego stylu bycia. Paradoksalnie te dwie rzeczywistości – świat opery i show biznesu – wiele łączy: wysoki status społeczny,

¹³ Różne aspekty wiarygodności wykonania włoskiej opery, z uwzględnieniem kompetencji i znajomości konwencji, omawia szczegółowo Philip Gossett w wielowymiarowej, fundamentalnej pracy *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (Chicago: University of Chicago Press, 2006). Problematyce realizacji scenicznej poświęcony jest rozdział 13 tej książki, zatytułowany *From the Score to the Stage*.



FOT. © KRZYSZTOF BIELIŃSKI

Aleksandra Kurzak jako Violetta w *Traviacie* Verdiego w reż. Mariusza Trelińskiego, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa, prem. 25 lutego 2010

dominacja blichtru i pozoru, dążenie do wywołania efektu. W repertuarze scenicznym można zaobserwować dwa pomysły reżyserów związane z tym typem realizacji scenicznych: zapraszanie do udziału w spektaklach gwiazd popkultury – wokalistów, aktorów lub tancerzy – oraz stylizowanie przedstawień na historie celebrytów, z wykorzystaniem rozwiązań scenicznych opartych na tropach popkulturowych. Dobrą ilustracją tych tendencji może być przedstawienie *Traviaty* Verdiego w reżyserii Mariusza Trelińskiego¹⁴ zrealizowane na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie¹⁵.

Ten spektakl z 2010 roku był dla miłośników opery okazją do podziwiania Aleksandry Kurzak, wybitnej polskiej śpiewaczki o międzynarodowej renomie. Jednak przedstawienie przyciągnęło również tylu widzów niekoniecznie

¹⁴ Informacje o biografii i działalności Mariusza Trelińskiego: „Mariusz Treliński”, Teatr Wielki – Opera Narodowa, dostęp 8 kwietnia 2022, <https://teatrwielki.pl/ludzie/mariusz-trelinski>; „Mariusz Treliński”, E-teatr.pl, dostęp 8 kwietnia 2022, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/7172/mariusz-trelinski>, a zwłaszcza „Mariusz Treliński”, Culture.pl, dostęp 8 kwietnia 2022, <https://culture.pl/pl/tworca/mariusz-trelinski>.

¹⁵ *Traviata* Verdiego, libretto Francesco Maria Piave, reż. Mariusz Treliński, scen. Boris Kudlička, kost. Gosia Baczyńska i Tomasz Ossoliński, prem. 25 lutego 2010, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa.

zainteresowanych operą, że przez wiele miesięcy bilety były wyprzedane. Powodem sukcesu stało się zapewne zaproszenie do udziału w spektaklu Rafała Maseraka, tancerza i choreografa, którego celebrycka kariera rozwinęła się w związku z jego udziałem w charakterze trenera w programie *Taniec z gwiazdami* emitowanym w latach 2005–2011 przez stację TVN¹⁶. Dla Maseraka Treliński przeznaczył rolę solisty w scenach baletowych, co oczywiście nie wpłynęło w żaden sposób na rozwój akcji dzieła, ale przyczyniło się do ogromnej popularności spektaklu. Publiczność kupowała bilety nie tyle na *Traviatę*, ile na Maseraka¹⁷.

Połączenie środowiska opery i telewizyjnego show przez zatrudnienie celebryty korespondowało z kształtem scenicznym spektaklu – z jego rozbuchaniem scenograficznym obejmującym eleganckie wnętrza i przesadnie dekoracyjne kostiumy o wyraźnym popkulturowym rodowodzie. Przepych inscenizacyjny stanowi zresztą stałą cechę stylu tego reżysera, zauważalną w jego innych przedstawieniach realizowanych w Teatrze Wielkim¹⁸. *Traviata* – ze swą melodramatyczną fabułą i efektownymi scenami balowymi – zdawała się dziełem idealnie skrojonym do estetyki Trelińskiego. Już w pierwszej scenie reżyser kazał Violetcie wychodzić z wysadzanej kryształami trumny, co było pomyślane jako nawiązanie do początku *Damy kameliowej* Dumasa (stanowiącej podstawę libretta), a także do współczesnych projektów Damiena Hirsta – artysty celebryty, którego prace osiągają niebotyczne ceny (również plakat spektaklu nawiązywał do prac Hirsta). W scenie balu północy tancerze otaczali Violetkę niczym gwiazdę muzyki pop w teledyskach. Z kolei drugi akt, który dzieje się w wiejskiej posiadłości Violetty, scenograf Boris Kudlička umieścił w luksusowej willi z basenem. To tylko kilka przykładów tego, w jaki sposób Treliński aktualizuje i uniwersalizuje przekaz *Traviaty*. Przenosząc jej akcję w świat współczesnego bogactwa i blichtru, z jednej strony ułatwia publiczności zrozumienie fabuły utworu, z drugiej zaś – paradoksalnie – wykorzystuje „wysoki” symboliczny status opery. Melodramat o utrzymanie z wyższych sfer przeniesiony na współczesne celebryckie salony potwierdza wyobrażenie o operze jako sztuce „luksusowej”, a zarazem czyni ją przystępną i atrakcyjną, bo wykorzystuje ten rodzaj przyjemności, który oferują plotkarskie gazety: podglądanie ludzi sławnych i bogatych.

¹⁶ Do idei tego programu powrócono w 2014 roku w stacji telewizyjnej Polsat, a Rafał Maserak przez kolejne lata pozostawał jedną z jego gwiazd. Por. „Rafał Maserak ma coś do zdobycia”, Polsat, dostęp 5 kwietnia 2022, <https://www.polsat.pl/news/2021-07-21/taniec-z-gwiazdami-rafal-maserak-ma-cos-do-zdobycia>.

¹⁷ Świadkiem takiej sytuacji był autor niniejszego tekstu podczas próby zakupu biletu na spektakl *Traviaty* w kasie biletowej Teatru Wielkiego w Warszawie w lutym 2011 roku, a więc już rok po premierze.

¹⁸ Eleganckie sceny o charakterze rewii mód pojawiały się już we wcześniejszych spektaklach Mariusza Trelińskiego: *Madame Butterfly* Pucciniego, prem. 29 maja 1999, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa; *Oniegin* Czajkowskiego, prem. 5 kwietnia 2002, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa; *Dama pikowa* Czajkowskiego, prem. 19 grudnia 2004, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa.



FOT. © BETTINA STÖß

Aida Verdiego w reż. Christophera Aldena,
Deutsche Oper, Berlin, prem. 2 marca 2008

Fascynacja brzydotą i wulgarnością

W poszukiwaniu dróg ucieczki od tautologicznych rozwiązań tradycyjnych spektakli współcześni reżyserzy proponują niekiedy przedstawienia pełne brzydoty i wulgarności, prowokacyjne z punktu widzenia konserwatywnych miłośników sztuki operowej, ale interesujące dla odbiorcy popkulturowego. Inspiracji dla tego typu działań scenicznych można dopatrywać się w neorealistycznych, hiperrealistycznych i naturalistycznych nurtach w teatrze i filmie, które po drugiej wojnie światowej zdominowały twórczość popularną. We współczesnych realizacjach utworów operowych silnie zaznacza się epatowanie brzydotą i groteską, a także eksponowanie nędzy życia marginesu społecznego.

Tego rodzaju pomysły wydają się odpowiednie w przypadku dwudziestowiecznych oper o groteskowym charakterze, takich jak *Nos* i *Lady Macbeth mceńskiego powiatu* Dymitra Szostakowicza czy *Żywoł rozpustnika* Igora Strawińskiego, dzieła te zawierają bowiem wiele scen o charakterze turpistycznym, groteskowym, a także obscenicznym. Jednak w odniesieniu do tradycyjnych oper z klasycznego repertuaru, zwłaszcza dzieł Verdiego, taką interpretację

trudno uzasadnić dramaturgicznie. Z pewnością także w tym przypadku chodzi o poszerzenie kręgu odbiorców opery o tych widzów, którzy poszukują w teatrze przekroczenia kanonicznych sposobów rozumienia dzieł sztuki. Wulgarność i obsceniczność stanowią istotne elementy kultury popularnej, a ich inkorporacja przenosi operę z poziomu sztuki koturnowej na ziemię. Być może stąd bierze się obserwowana współcześnie tendencja do swoistej rywalizacji reżyserów o to, kto pokaże na scenie najbardziej dosadne i odstręczające sytuacje, kto dokona wyższego stopnia transgresji.

Spektakl *Aidy* Verdiego, zaprezentowany na deskach berlińskiej Deutsche Oper w 2008 roku, stanowi godny refleksji przykład tego nurtu¹⁹. Reżyser Christopher Alden zdecydował o całkowitej rezygnacji ze scenicznego rozgrywania relacji emocjonalnych²⁰. Stało się to w głównej mierze za sprawą ujęcia dworu faraona jako świata, w którym rządzi przemoc i nie ma miejsca na wyeksponowanie jakichkolwiek przejawów tkliwych uczuć bohaterów. Stoi to w sprzeczności z założeniami operowej estetyki Verdiego, w której to właśnie wiarygodność emocjonalna postaci scenicznych decydowała o oddziaływaniu dzieła na publiczność.

W koncepcji Aldena zwracały uwagę sceny zbiorowe, tam bowiem najsilniej się objawił element brzydoty i wulgarności. W finale pierwszego aktu, w scenie rytuałów świątynnych mających zapewnić zwycięstwo wojskom egipskim, Radames otrzymuje od faraona święty miecz. W inscenizacji Aldena tę broń, zanim została wręczona Radamesowi, w bólach i z wielkim wysiłkiem rodziła kapłanka w świątyni boga Ptah. Szokujący naturalizm tej sceny wiązał się z voyeuryzmem współczesnej popkultury. W finale drugiego aktu reżyser sięgnął po groteskę i turpizm. Orientalne tańce zostały zaprezentowane jako rubaszna dyskotekowa zabawa, a tancerki nosiły jaskrawe kostiumy, zaś ich nogi były nienaturalnie powiększone. Jednak swoiste ekstremum wulgarności przedstawienie osiągnęło w scenie marsza triumfalnego towarzyszącego powrotowi Radamesa z wojny. Przy radosnych dźwiękach marsza odbywały się igrzyska: niezrozumiały konkurs pożerania ciasta (czy pizzy) na czas, w którym wzięło udział kilku młodych ludzi ucharakteryzowanych na odstręczające, obleśne typy. Kulminacją tej turpistycznej sytuacji stanowiły naturalistycznie odgrywane wymioty. Scena miała niewątpliwie zwrócić uwagę na rozpowszechnioną we współczesnej kulturze tendencję do utożsamiania świętowania z nieskrępowaną konsumpcją i obżarstwem, a także

¹⁹ *Aida* Verdiego, libretto Antonio Ghislanzoni, reż. Christopher Alden, prem. 2 marca 2008, Deutsche Oper, Berlin.

²⁰ Informacje na temat biografii Aldena por. „Christopher Alden”, strona internetowa artysty, dostęp 10 kwietnia 2022, <http://www.christopheralden.net/Biography.htm>; „Christopher Alden”, Teatr Wielki – Opera Narodowa, dostęp 10 kwietnia 2022, <https://teatrwielki.pl/ludzie/christopher-alden>.



FOT. © BETTINA STÖB

Thomas Johannes Mayer jako Makbet w *Makbecie* Verdiego w reż. Roberta Carsena, Deutsche Oper, Berlin, prem. 12 czerwca 2011

na popularność rozmaitych konkursów i turniejów, w których niejednokrotnie przekraczane są granice prywatności i dobrego smaku.

Epatowanie turpizmem, seksem, golizną i wulgarnością twórcy reżyserskiego teatru operowego przejęli z teatru dramatycznego. W operze ten rodzaj estetyki budzi jednak opór nie tylko części publiczności, lecz także wykonawców. Dobrze odbiera te propozycje publiczność popkulturowa, która zna je na przykład z filmów czy gier komputerowych. Przyczyną estetycznego zadowolenia części odbiorców może być też perwersyjna satysfakcja, jaką daje obserwowanie degradacji sztuki wysokiej.

Totalitaryzm i przemoc

Ważnym tematem kultury niemieckiej jest rozliczenie z dziedzictwem nazizmu i traumą II wojny światowej. W teatrze operowym widać ten temat wyraźnie w przedstawieniach berlińskich, zwłaszcza w Deutsche Oper. Można wyróżnić



FOT. © BETTINA STÖB

Thomas Johannes Mayer jako Makbet, Anna Smirnova jako Lady Makbet w *Makbecie* Verdiego w reż. Roberta Carsena, Deutsche Oper, Berlin, prem. 12 czerwca 2011

dwa zasadnicze sposoby podejmowania problematyki totalitaryzmu i reprezentacji przemocy: wystawianie dzieł o tematyce rewolucyjnej lub wojennej (*Andrea Chénier*, *Fidelio*, *Dialogi karmelitanek* czy *Wojna i pokój*) oraz reinterpretacja oper, w których nie ma co prawda sytuacji wojennych czy rewolucyjnych, ale reżyserzy dostrzegają w nich tematy ksenofobii, dyskryminacji lub rasizmu. Także w tym nurcie można dopatrzeć się związków opery z popkulturą, zafascynowaną przecież przemocą, czego przejawy widać w grach komputerowych, filmach akcji czy w mainstreamowym dyskursie medialnym.

Macbeth Verdiego w reżyserii Roberta Carsena²¹ zrealizowany w Deutsche Oper w Berlinie to spektakl o poczuciu osaczenia i totalitarnym charakterze

²¹ Najwięcej informacji na temat spektakli Carsena zawiera specjalny monograficzny numer czasopisma *Avant-Scène Opéra* poświęcony temu artyście: *Avant-Scène Opéra: Opéra et mise en scène – Robert Carsen*, no. 269 (2012). Zob. też: „Robert Carsen”, *Opera News Magazine*, dostęp 10 kwietnia 2022, https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2017/4/Features/Robert_Carsen.html; „Robert Carsen”, *Olyrix.com*, dostęp 10 kwietnia 2022, <https://www.olyrix.com/artistes/1751/robert-carsen/biographie>.

władzy²². Interpretacyjnie istotny był tu także kontekst miejsca, swoistego *genius loci*, bo historia Berlina Europejczykom kojarzy się przede wszystkim z murem, podziałem, nierównościami i zniewoleniem. Autorzy scenografii i kostiumów Radu i Miruna Boruzescu umieścili na scenie mur – wielkie betonowe płyty, które zamykały okno sceny i odgradzały niewidoczny dla publiczności wolny świat od świata totalitarnego, atakującego widzów gestyką i symboliką. Mundury bohaterów kojarzyły się ze strojami urzędników komunistycznej hydry sprzed kilkudziesięciu lat, a szalejący terror na scenie przypominał ten wprowadzany przez socjalistyczne dyktatury. W jednej ze scen chór, upozowany na głodujący lud, przytwardzał do muru fotografie ofiar reżimu Makbeta. Później sam dyktator, coraz bardziej osamotniony i dręczony wyrzutami sumienia, je zrywał. Mur na scenie stanowił zatem symbol nie tylko podziału i nierówności (bogaty dwór Makbeta / głodujący lud), lecz także przemocy i izolacji.

Wyzwolenie z totalitarnych rządów jest tylko pozorne, nowy władca zastępuje starego, ale dola obywateli nie zmienia się ani trochę. Tę gorzką konstatację widać w końcowej scenie: gdy Malcolm obejmuje rządy po zamordowanym Makbecie, zamienia dawny mundur na nowy, niemalże taki sam: jeden reżim ustępuje innemu. Porażająco oddziałują też wizyjne sceny z czarownicami, które reżyser, by wzmocnić napięcie dramatyczne, przedstawił jako przechadzające się nagie, zakrwawione postacie, których śpiew był mało naturalny, wzmocniony i przetworzony elektronicznie.

Popkulturowe formatowanie dzieła i sytuacji odbioru

W ambitniejszym nurcie współczesnego teatru operowego reżyserzy podejmują inteligentną grę z odbiorcą, dokonują przesunięcia sensów i dopisują nowe znaczenia. Ich spektakle nie są jedynie prostym unowocześnieniem, lecz raczej transformacją oryginalnych treści poprzez wpisanie ich w konteksty współczesnego życia. Twórcy tego nurtu programowo walczą z przyzwyczajeniami i utartymi wzorami recepcyjnymi zakotwiczonymi w świadomości kulturowej. Wywoływanie efektu zaskoczenia, używanie strategii i estetyk niekojarzących się z tradycyjną konwencją operową nie jest w tym wypadku pustym efektem scenicznym, lecz służy zbudowaniu pogłębionej, poruszającej interpretacji.

²² *Makbet* Verdiego, libretto Francesco Maria Piave, reż. Robert Carsen, prem. 12 czerwca 2011, Deutsche Oper, Berlin.

FOT. © BRINKHOFF/MÖGENBURG



Scena *autodafe*, finał III aktu *Don Carlosa* Verdiego w reż. Petera Konwitschny'ego, Staatsoper, Hamburg, prem. 4 listopada 2001

Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu jest Peter Konwitschny²³. W swej działalności reżyserskiej tworzy przemyślane odczytania dawnych dzieł operowych, twórczo wydobywa ich ponadczasowy sens, a jednocześnie respektuje ekspresyjny zakres partytury.

Don Carlos, przygotowany przez Konwitschnego w 2001 roku na scenie Staatsoper w Hamburgu, stał się wielkim wydarzeniem w świecie opery²⁴. Atrakcją stanowiło uwzględnienie całej kompozycji Verdiego (wykorzystano

²³ Na temat operowego stylu reżyserskiego Petera Konwitschnego powstały trzy prace zbiorowe: Frank Kampfer, hrsg., *Musiktheater heute: Peter Konwitschny, Regisseur* (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2001); Anja Oeck, hrsg., *Musiktheater als Chance: Peter Konwitschny inszeniert* (Berlin: Akademie der Künste, 2008); Andrea Welker, hrsg., *Peter Konwitschny: „Mensch, Mensch, Mensch!” – Oper als Zentrum der Gegenwart* (Weitra: Bibliothek der Provinz, 2015). Zob. też: „Peter-Konwitschny-Archiv”, Akademie der Künste Archiv, dostęp 8 kwietnia 2022, <https://archiv.adk.de/bigobjekt/5522> oraz wywiad z reżyserem: Per-Erik Skramstad, Kathrine Holte, „Peter Konwitschny: I Do Not Consider Myself a Representative of the Regietheater”, *Wagneropera.net*, dostęp 8 kwietnia 2022, <https://www.wagneropera.net/interviews/peter-konwitschny-interview.htm>.

²⁴ *Don Carlos* Verdiego, libretto Joseph Méry i Camille du Locle, reż. Peter Konwitschny, prem. 4 listopada 2004, Hamburgische Staatsoper, Hamburg. Spektakl ten był także prezentowany na scenach Staatsoper w Wiedniu (2004), Grand Teatre del Liceu w Barcelonie (2007), Opera Ballet Vlaanderen w Antwerpii (2010), por. Archiv Wiener Staatsoper, dostęp 8 kwietnia 2022, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/performances/i6>; Welker, *Peter Konwitschny*, 498.



FOT. © BRINKHOFF/MÖGENBURG

Scena snu Eboli z aktu III *Don Carlosa* Verdiego w reż. Petera Konwitschny'ego, Staatsoper, Hamburg, prem. 4 listopada 2001

oryginalną francuską wersję opery z 1867 roku), która nigdy nie zabrzmiała w całości z powodu licznych przeróbek i skrótów. Wynikająca z tej idei koncepcja reżyserska stanowiła swoiste wyzwanie dla publiczności: pięć godzin muzyki zaserwowano w dwóch dużych częściach, obejmujących odpowiednio akty I–III (bez finału aktu III) oraz IV–V. Pierwsza przerwa nastąpiła przed wielkim finałem aktu III ze sceną *autodafe*, druga miała miejsce bezpośrednio po nim. Podczas pierwszej przerwy na telebimach umieszczonych w foyer teatru wyświetlano relację z gmachu Staatsoper, gdzie wkrótce na scenie miało zostać zaprezentowane „atrakcyjne widowisko pirotechniczne”: palenie innowierców na stosie²⁵. Nieoczekiwana obecność kamer wśród publiczności ewokowała skojarzenia z rolą telewizji w tworzeniu obrazu rzeczywistości w popkulturze, co wypada traktować jako inteligentne sformatowanie konwencji operowej i włączenie jej w sferę współczesnej komunikacji medialnej. Widzowie mogli albo wrócić na widownię, by bezpośrednio uczestniczyć w tym poruszającym doświadczeniu,

²⁵ W taki sposób reklamowano scenę *autodafe* w komentarzu towarzyszącym tej transmisji.

albo pozostać w foyer opery, w którym ulokowała się orkiestra dęta i przez które siepacze króla Filipa przeganiają batogami skazańców. Ponieważ większość widzów zdecydowała się podążać za orszakiem królewskim na widownię, nie każdy zdążył trafić na swoje miejsce – zaczęły się rozmaite przepychanki i kłótnie, co jeszcze silniej podkreśliło happeningowy charakter tej sceny. W trakcie sceny *autodafe* zrzucano ulotki ukazujące zgłiszcza spalonej Flandrii, a Głos z Nieba został upersonifikowany: na tle dogorywających skazańców pięknie ubrana śpiewaczka, ucharakteryzowana na Marilyn Monroe, kokietowała publiczność, wyśpiewując koloratury z nut rozmieszczonych na pulpicie.

W interesujący sposób reżyser zrealizował sceny baletowe, które stanowiły nieodzowny element opery francuskiej. W teatrze operowym XXI wieku sceny baletowe są często pomijane, gdyż trudno znaleźć uzasadnienie dla dekoracyjnych fragmentów tanecznych. Konwitschny chciał jednak zachować całą muzykę napisaną do *Don Carlosa*, wprowadził więc zamiast tańca żywe obrazy, scenę pantomimiczną, określoną jako intermezzo *Sen Eboli*. Pod tańce skomponowane przez Verdiego reżyser podłożył akcję sceniczną: Eboli i Don Carlos są małżeństwem, zaprosili na obiad Elżbietę i króla Filipa. Carlos wraca z pracy, Eboli masuje mu nogi i zapomina, że wstawiła do piekarnika gęś, która miała być daniem obiadowym dla gości. Wtedy Carlos zamawia pizzę, by uratować sytuację. Wszystkie detale tej sceny doskonale odpowiadały realiom mieszczańskiego *cliché* Niemiec z lat siedemdziesiątych XX wieku: zachowanie kobiety, wystrój wnętrza, tapety, meble, naczynia, stroje²⁶. Znaczna część publiczności operowej mogła więc dostrzec w intermezzu refleksy własnych historii z przeszłości, co wzmacniało możliwość identyfikacji z bohaterami. Zarazem jednak przeniesienie fabuły w sferę codziennych doświadczeń widzów powodowało transpozycję sytuacji odbiorczej wyznaczonej przez dzieło Verdiego.

Łamanie tabu

Fascynacja odbiorców popkulturowych skandalami, zachowaniami transgresyjnymi czy łamaniem tabu również znajduje swoje odbicie we współczesnym teatrze operowym, w niekonwencjonalnych realizacjach, zawierających prowokacje o wydźwięku społecznym czy kulturowym. Reżyserzy-reprezentanci tego nurtu często zrywają z tabu obyczajowym czy religijnym, a wprowadzane przez nich prowokacje erotyczne balansują niekiedy na granicy dobrego smaku.

²⁶ Na DVD został zarejestrowany spektakl z wiedeńskiej Staatsoper: *Don Carlos*, DVD, reż. Peter Konwitschny (Halle: Arthaus Musik, 2010).



FOT. © BETTINA STÖß

Marko Mimika jako Ferrando w *Trubadurze* Verdiego w reż. Hansa Neuenfelsa, Deutsche Oper, Berlin, prem. 24 marca 1996

Z tego rodzaju działań reżyserskich słynął zmarły w lutym 2022 roku Hans Neuenfels²⁷. Artysta sięgał po różnorodny repertuar, ale chętnie reżyserował opery Verdiego: na deskach berlińskiej Deutsche Oper zrealizował cztery jego dzieła²⁸. Propozycje Neuenfelsa prawie zawsze powodowały gwałtowne reakcje nie tylko publiczności i krytyki, ale także śpiewaków, którzy protestowali przeciwko zadaniom scenicznym i kontekstom, w jakich zmuszeni byli wykonywać swoje partie²⁹. Jakkolwiek kontrowersyjne i obrazoburcze mogą się wydawać

²⁷ Informacje na temat biografii i działalności Hansa Neuenfelsa por. Hans Neuenfels, *Das Bastardbuch: Auto-biografische Stationen* (München: Bertelsmann, 2011) oraz „Hans Neuenfels: Der Bühnen-Berserker”, strona internetowa Kultur in Krefeld, dostęp 8 kwietnia 2022, <https://kultur-in-krefeld.de/kultur-index/hans-neuenfels/>; „Hans Neuenfels”, strona internetowa Akademie der Künste, dostęp 8 kwietnia 2022, https://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/index.htm?we_objectid=55033.

²⁸ *Moc przeznaczenia* (prem. 2 października 1982), *Rigoletto* (prem. 21 czerwca 1986), *Trubadur* (prem. 24 marca 1996), *Nabucco* (prem. 26 lutego 2000).

²⁹ Szczególnie kontrowersyjna okazała się zdecydowana reakcja śpiewaczki Karity Mattili na reżyserskie pomysły Neuenfelsa podczas przygotowywania *Così fan tutte* na festiwalu w Salzburgu w 2000 roku. Powodem protestu Mattili i głośnego skandalu było przesycenie tego spektaklu elementami perwersji seksualnej o charakterze sadomasochistycznym. I tak np. Mattila musiała śpiewać arię Fiordiligi *Come scoglio*, prowadząc na smyczkach (jak psy) dwóch mężczyzn ubranych w skórzaną odzież erotyczną. Por. Anthony Tommasini, „A Soprano Takes

spektakle Neuenfelsa, nie sposób mu zarzucić próżnej chęci bulwersowania publiczności ani braku dogłębnej znajomości tekstu i muzyki oryginalnego dzieła. Czas historyczny związany z powstaniem opery czy szczegóły scenograficzne i dramaturgiczne oryginału nie miały dla reżysera żadnego znaczenia. W jego wizji sztuki liczyła się wyłącznie wierność wobec idei dzieła i jej przekonująca aktualizacja.

Trubadur Verdiego zrealizowany przez Neuenfelsa na scenie Deutsche Oper w Berlinie w 1996 roku, spektakl wciąż obecny w repertuarze tego teatru, stanowi reprezentatywny przykład takiego podejścia³⁰. Reżyser wziął pod lupę tabu religijne, odnosząc się do zwyczajów i obrzędowości związanych z katolicyzmem. Dla Verdiego i jego środowiska katolicyzm stanowił oczywisty punkt odniesienia, Neuenfels jednak rozprawił się z dewocyjną postawą wiernych i literalnym rozumieniem prawd wiary. O ile w tolerancyjnym środowisku berlińskim interpretacja reżysera nie spowodowała głośnego skandalu, to trudno sobie wyobrazić pozbawioną kontrowersji prezentację tego spektaklu w krajach zdominowanych przez katolicyzm, takich jak Włochy, a zwłaszcza Polska.

Podniosły moment wstępowania Leonory do klasztoru stanowi najbardziej kontrowersyjną scenę przedstawienia. Leonora dokonuje symbolicznego aktu zaślubin z Chrystusem: w tym momencie u Neuenfelsa ukrzyżowany Jezus schodzi z krzyża, wręcza kobiecie obrączkę, po czym wraca na krzyż i zastyga w poprzedniej pozie. Zakonnice, do których dołącza Leonora, noszą wystylizowane kornety, ubrane są jednak w balowe suknie w prowokujących kolorach i zalotnie przechadzają się po scenie, poruszając w wyuzdany sposób biodrami. Metaforyczny obraz może odnosić się do katolickiej obsesji na punkcie seksu i represjonowania ludzkiej seksualności, które skutkuje fiksacją. W przedstawieniu ten temat powraca. Aluzją do głośnej sprawy pedofilii i molestowania seksualnego nieletnich w kręgach Kościoła katolickiego mogą być postaci dotykających się ministrantów. Nie sposób także nie traktować jako kolejnej prowokacji wymierzonej w zabobonnie i dewocyjnie ortodoksyjną część społeczeństwa pomysłu nazwania hałaśliwego, rozrywkowego baru, w którym odbywa się część akcji opery, „Pod Niepokalanym Poczęciem” (*Zur unbefleckten Empfängnis*).

W tego typu działaniach reżyserskich manifestuje się krytyczne stanowisko wobec mieszczańskich, konserwatywnych wzorców kulturowych, a zarazem

a Dramatic Turn”, *New York Times*, October 13, 2000, <https://www.nytimes.com/2000/10/13/movies/a-soprano-takes-a-dramatic-turn.html>.

³⁰ *Trubadur* Verdiego, libretto Leone Emanuele Bardare i Salvatore Cammarano, reż. Hans Neuenfels, prem. 24 marca 1996, Deutsche Oper, Berlin.

element prowokacji, która może być odebrana jako szarganie świętości czy obraza uczuć religijnych. Niewątpliwie poza bywalcami teatrów operowych spektakle tego typu chętnie oglądają odbiorcy szukający sensacji i łamania tabu kulturowego i religijnego.

Popkulturowa ucieczka od tautologii?

Zaprezentowane przykłady strategii reżyserskich ilustrujące rozmaite sposoby podejścia do dzieł operowych Verdiego łączy rezygnacja z dokładnego odwzorowania okoliczności sugerowanych w libretcie i didaskaliach, zerwanie z tradycją inscenizacyjną oraz wykorzystanie popkulturowych kodów jako elementów oddziaływania na odbiorcę. Wielość tych propozycji i ich zróżnicowany charakter świadczą o tym, że możliwości łączenia realistycznych dziewiętnastowiecznych dzieł operowych ze współczesnymi estetykami mającymi rodowód w popkulturze są stosunkowo szerokie, a aprobata publiczności sankcjonuje takie działania.

Oczywiście popkulturowe konteksty nie są jedynymi możliwymi drogami ucieczki od tautologicznych interpretacji dzieł Verdiego i opery dziewiętnastowiecznej w ogólności. Inne opcje i propozycje, które można wyróżnić w reżyserskim teatrze operowym, to między innymi pogłębienie symboliki poprzez wyeksponowanie kontekstów współczesnych i elementów najnowszej historii³¹, wprowadzenie perspektywy metateatralnej poprzez zabieg „teatru w teatrze”³² czy też koncentracja na detalu i rekwizycie jako nośnikach teatralnego efektu³³. Wszystkie te sposoby stanowią rozwiązania alternatywne wobec tautologicznych propozycji tradycyjnego teatru operowego, są też świadectwem żywotności oper Verdiego i możliwości ich oddziaływania na współczesnego odbiorcę.



Bibliografia

Braun, Kazimierz. *Wielka reforma teatru w Europie: Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.

³¹ Wyrazistymi przykładami takiej tendencji w scenicznych realizacjach oper Verdiego mogą być *Bal maskowy*, libretto Antonio Somma, reż. Götz Friedrich, prem. 19 grudnia 1993, Deutsche Oper, Berlin czy *Otello*, libretto Arrigo Boito, reż. Vincent Boussard, prem. 23 lutego 2017, Semperoper, Drezno.

³² Atrakcyjną ramę teatralną stanowiła np. konwencja zwiedzania Muzeum Egipskiego w spektaklu *Aidy*, libretto Antonio Ghislanzoni, reż. Pet Halmen, prem. 27 maja 1995, Staatsoper, Berlin.

³³ Pojedyncze rekwizyty skupiające uwagę widza (fotel, obraz, flaszka z trucizną) zawierał spektakl *Luisa Miller* Verdiego w Hamburgu, reż. Andreas Homoki, prem. 16 listopada 2014, Staatsoper, Hamburg.

- Braun, Kazimierz, and Justyna Braun. *The Great Reform of the Theatre in Europe: A Historical Study, 1887–1939*. Preface Ian Watson. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2019.
- Brown, Howard Mayer, and Stanley Sadie, eds. *Performance Practice: Music After 1600*. New York: Norton, 1990.
- Brug, Manuel. *Opernregisseure heute: Mit ausführlichem Lexikonteil*. Leipzig: Henschel, 2006.
- Csobádi, Peter, et al., hrsg. *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-) Theater: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001*. Salzburg: Müller-Speiser, 2003.
- Koban, Ilsé. *Walter Felsenstein: Theater – Gespräche, Briefe, Dokumente*. Berlin: Hentrich, 1991.
- Felsenstein, Walter, und Joachim Herz. *Musiktheater: Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen*. Herausgeber Stephan Stompor. Leipzig: Philipp Reclam, 1976.
- Garaventa, Alexandra. *Regietheater in der Oper: Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners „Ring des Nibelungen“*. München: Meidenbauer, 2006.
- Gossett, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Gutjahr, Ortrud, hrsg. *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen Streite lässt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Kampfer, Frank, hrsg. *Musiktheater heute: Peter Konwitschny, Regisseur*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2001.
- Kivy, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.
- Levin, David J. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press 2007.
- Lorcey, Jacques. *The Art of Maria Callas*. Biarritz: Atlantica, 1999.
- Neuenfels, Hans. *Das Bastardbuch: Autobiografische Stationen*. München: Bertelsmann, 2011.
- Oeck, Anja, hrsg. *Musiktheater als Chance: Peter Konwitschny inszeniert*. Berlin: Akademie der Künste, 2008.
- Pencak, William. „Cherubini Stages a Revolution”. *The Opera Quarterly* 8, no. 1 (1991): 8–27. <https://doi.org/10.1093/oq/8.1.8>.
- Schläder, Jürgen. *OperMachtTheaterBilder: Neue Wirklichkeiten des Regietheaters*. Leipzig: Henschel, 2006.
- Stadelmaier, Gerhard. *Regisseurstheater: Auf den Bühnen des Zeitgeists*. Springe: Klampen Verlag, 2016.

- Welker, Andrea, hrsg. *Peter Konwitschny: „Mensch, Mensch, Mensch!” – Oper als Zentrum der Gegenwart*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2015.
- Wink, Paul. *Prima Donna: The Psychology of Maria Callas*. New York: Oxford University Press, 2021.
- Žižek, Slavoj, i Mladen Dolar. *Druga śmierć opery*. Tłumaczenie Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008.

RYSZARD DANIEL GOLIANEK

muzykolog, profesor tytularny w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię i estetykę muzyki, głównie XIX wieku, szczególnie problematykę ekspresji, stylu i znaczenia muzyki romantyzmu. Podejmuje także badania źródłowe dotyczące muzyki polskiej XIX wieku. Ostatnio zajmował się problematyką wątków polskich w muzyce europejskiej lat 1772–1918 oraz twórczością operową Stanisława Moniuszki.