

A ty, widzu, morda w kubek

Współcześni inscenizatorzy biorący na warsztat klasykę operową nie mają łatwego zadania. Podobnie jak reżyserzy teatralni, zmuszeni są zająć stanowisko wobec obyczajowej i estetycznej eskalacji środków wyrazu. Nieliczni próbują rozpaczliwie zignorować skandalo-twórcze trendy ostatnich dziesięcioleci i decydują się na wystawianie oper „po bożemu” – choć Bóg raczy wiedzieć, co by to dzisiaj miało znaczyć. To jednak nie jest cecha, która toruje drogę do historii. Toteż wielu twórców staje w szranki w owej dziwnej dyscyplinie, jaką jest wprowadzanie widowni w jeszcze większy szok. Zupełnie ich nie zraża, że jest to równie beznadziejne jak wyścig antybiotyków z bakteriami.

Publiczność operowa nie jest jeszcze tak potulna jak publiczność teatralna czy literacka (przyzwyczajana do szoku już od ponad stu lat). Na jej tymczasowym niewyrobieńniu korzystają tacy reżyserzy jak Krzysztof Warlikowski, któremu przed paroma laty udało się w Paryżu wywołać skandal czymś tak banalnym – ale za to niepoprawnym politycznie – jak zestawienie nazizmu z Wagnerem. Nigdy nie wiadomo, co wypali, bo kryteria przyzwoitości są zmienne i ulegają wpływom mód. A sądny dzień nastąpi dopiero wtedy, gdy po zimnej kalkulacji jakiś artysta uzna, że może zaszokować publiczność już tylko, dajmy na to, bezczeszcząc pamięć ofiar holokaustu.

(Poprzednie zdanie pisałam jeszcze jako abstrakcyjną prowokację, ale dosłownie pięć minut później natrafiłam na wiadomość: „Amerykańska Liga Przeciw Zniesławianiu (ADL) potępiła Carla Michaela von Hausswolffa, który namalował obraz prochami ofiar obozu koncentracyjnego w Majdanku”. Wszystko o czym pomyślisz, że mogłoby się zdarzyć, z pewnością już się zdarzyło).

W operze o skandal zarazem i trudniej, i łatwiej niż w teatrze. Łatwiej, ponieważ dostatecznie długo trzymała się inscenizacyjnej tradycji, aż została pokryta patyną, którą dość łatwo zdrapać. Trudniej, ponieważ przeszkadza muzyka! Głośna, nachalna, hitowa i bez reszty zawłaszczająca uczucia. Wstyd powiedzieć, ale muzyka, bez żadnego nawet towarzyszącego jej obrazu, potrafi nadal wzruszać (choć z tym obrzydliwym odczuciem awangardowa sztuka walczy nie od dziś).

Na szczęście są libretta. Naiwne, błahe, czasem wręcz kiczowate. Fabułki zgrane i trzeszczące jak stare płyty. Bohaterowie patetyczni, pompatyczni, albo po prostu rozdzierający szaty w sprawach od dawna już nieaktualnych, wynikających z historycznych, niesprawiedliwych stosunków społecznych czy też wielkich namiętności, które dzisiaj wydają się śmieszne. W to wszystko można – albo nawet trzeba? – walić jak w stary bęben, który nie tyle ma grać, ile rozlecieć się pod paroma mocnymi uderzeniami.

Traviata rozleciała się w strzępy

Pod koniec ubiegłego roku, na moich oczach, na brukselskiej scenie La Monnaie (De Munt) po raz kolejny rozleciała się w strzępy *Traviata* – ta najwdzięczniejsza

dziewczynka do bicia spośród wszystkich popularnych oper. I nie byłoby w tym nic godnego uwagi, gdyby nie fakt, że najprawdopodobniej padł kolejny światowy rekord w wyścigu o najbardziej obsceniczne z dotychczasowych spaskudzenie tego arcydzieła muzycznego. Dlatego warto opisać spektakl w szczegółach.

Metalowa, miejscami pordzewiała ściana, ni to więzienie bez okien, ni to dwa gigantyczne kontenery przedzielone wąskim przesmykiem. Pod ścianą przechadzają się lub stoją w rozkroku faceci o wyglądzie zbirów, jeden z rottweilerem. Ponury nastrój pogłębia się jeszcze, gdy w niewielkich drzwiach w ścianie zaczynają się ukazywać kobiety – niektóre na czworakach, na podobieństwo szczurów, czy wręcz pełzające jak robaki. Tym samym mająca formę pogodnego tanga uwertura, która co najwyżej może rozmarzać lub porywać do tańca, zostaje zderzona z rzeczywistością leżącą na biegunie przeciwnym, mroczną i ohydą.

Jeżeli widz wyobraża sobie nie to, co potrzeba – jeśli przychodzi do teatru z jakimkolwiek oczekiwaniem – to naturalnie sam jest sobie winien. Powinien przecież poddać się bez walki wizji reżysera. Tyle tylko, że walka wyraźnie nie rozgrywa się tu między widzem a twórcą inscenizacji, lecz między tym ostatnim a kompozytorem!

Koniec uwertury, ale nie pomysłów reżyserskich. Po zmianie dekoracji znaleźliśmy się, rzecz prosta, bynajmniej nie w zgodnym z librettem salonie Violetty, lecz w burdelu – z widokiem na inny burdel, typowo brukselski, z panienkami demonstrującymi swoje wdzięki w wielkich witrynach. Pomieszczenie jest nowoczesne, czarno-biało-metaliczne,

sterylnie-kliniczne i bardzo odpychające. Rozumiem intencję, chciano zapewne uniknąć banału pluszowych, czerwonych obić, lecz czy podobne intencje nie są już od dawna równie zbanalizowane?

Dynamiczny rytm galopki, w jakim rozpoczyna się pierwszy akt, ponownie pasuje do tego jak pięść do nosa. To się jednak nie zderza, to się po prostu głupawo rozmija, powodując, że siada zarówno nastrój muzyki, jak i obrazu scenicznego. Zamiast balowego tłumu, który zwykle zjawiał się wraz z pierwszymi, skocznymi taktami, na scenę wchodzi zaledwie garstka osób i z objawami znudzenia oddaje się obmacywankom, w parach nie tylko mieszanych. Widzowie zaś, jeśli dotąd nie zauważyli, mają okazję przekonać się, że chór, grający zwykle podochoconych biesiadników na scenie, stłoczony został w kanale orkiestry. To stamtąd docierają grzmiące tony kultowej *Brindisi*, na które wszyscy czekają niecierpliwie jako na rotę *Traviaty*.

Kompozytor musiał więc w sensie jak najbardziej dosłownym zejść do podziemia, by ustąpić miejsca wizjom reżyserskim. My zaś od tego właśnie mamy rozum, usadowiony w korze mózgowej, a nie pod nią, gdzie oddziałuje muzyka, żeby zgrabnie sobie wytłumaczyć te wizje. A jeżeli przypadkiem nie umiemy sobie z tym poradzić, zawsze możemy pójść do domu i poszukać czegoś w płytotece, następnie zasiąść w wygodnym fotelu, zamknąć oczy i słuchać, dając upust własnej, jakże ubogiej wyobraźni.

Zostałam, żeby popatrzeć jak Giuseppe Verdi, wraz ze sprzyjającymi mu bez wątpienia chórem i orkiestrą, prowadzi swoją zacieklą, nierówną walkę.

Solistów nie dało się wepchnąć do kanału, gdyż chór okropnie się tam rozpychał, ale poradzono sobie z ich niepożądaną obecnością na scenie za pomocą, nazwijmy to: „przeszkadzaczy” czy też „odwracaczy uwagi”. W pierwszym akcie główną z atrakcji była jedna z biesiadniczek – rozchełstana grubaska odgrywająca swoje pijackie etiudy na pierwszym planie, podczas gdy kluczowe arie oraz duety Violetty i Alfreda wykonywane były w głębi sceny. Skądinąd zdolna aktorsko śpiewaczka kradła im scenę za sceną, arię za arią i duet za duetem, przemieszczając się od kulisy do kulisy razem z barkiem na kółkach, chwiejnym krokiem, w jednej pończosze. Walczyła na proscenium ze szklanką i butelką – trafi czy obleje suknię? W końcu spadła z fotela, wywołując na widowni niespotykany i w jakimś sensie zasłużony aplauz.

No, boki zrywać, podczas gdy biednej Violetcie wolno było tylko na fotelu wyginać kręgosłup w łuk historyczny i międlić w garści chusteczkę, wysilając gruźlicze gardło nieomal do pęknięcia, jak to się przydarzyło słowikowi Andersena. Nawet słynna i znów niepotrzebnie z biciem serca oczekiwana aria *Sempre libera...* rozbrzmiewać musiała jako zaledwie tło do kolejnego numeru klaunicy, która zmagająca się z woreczkiem kokainy, zwijając banknot w rurkę, wciągając i smarując dziąsła.

Nie przeszkadzać muzyce!

No dobrze, ale jak właściwie należałoby dzisiaj wystawiać *Traviatę*, żeby wyeksponować przede wszystkim muzykę, a jednocześnie nie odstręczyć widza białym inscenizacyjnym? A czemu by nie

pokazać w wysmakowany sposób po prostu piękna epoki? Nie pozostawić problemów obyczajowych w ich własnym, historycznym kontekście? I porównanie tego, co drzewiej, z tym, co dziś, zostawić widzowi, który z pewnością ma świadomość, na jakim świecie żyje.

No tak, ale na oddanie w pełni uroków i koszmarów epoki potrzeba szczegółów, które trudno przybliżyć ze sceny. Lepiej się to udaje w ekranizacjach i z pewnością jednym z najbardziej udanych wystawień *Traviaty* był film Franco Zeffirellego z 1982 roku z Teresą Stratas i Plácido Domingo w głównych partiach. Całą historię opowiedziano jako retrospekcję chorej Violetty, której życie przesunęło się przed oczami na łożu śmierci, a kamera w nieskończoność pokazywała stylowe detale bogatych wnętrz – przybory toaletowe, haftowane poduszki i pantofle, wszystko, co już za chwilę okaże się zbędne dla udręczonej duszy...

Można też uciec od czasu i jakichkolwiek realiów w abstrakcję i metafory. Uczynić przestrzeń możliwie ascetyczną, aby muzyka mogła w niej hulać bez przeszkód. Na takie rozwiązanie zdecydował się reżyser Willy Decker, wystawiając *Traviatę* dwukrotnie – na festiwalu w Salzburgu w 2005 i w nowojorskiej Metropolitan Opera w 2012 roku. Niemal pusta, białoszara scena i wielki okrągły zegar w rogu. Alegoryczna postać starca – ni to judeo-chrześcijańskiego Boga, ni to Chronosa. Czerwona sukienka Violetty na czarnej kanapie unoszonej w górę przez panów w garniturach. Design trochę jak z billboardu – ale eleganckiego. To wszystko miało jedną zaletę – nie przeszkadzało muzyce! A przy tym było

dostatecznie nowoczesne nawet dla najbardziej wymagających przeciwników operowego tradycjonalizmu.

Jednym z lepszych pomysłów na unowocześnienie inscenizacji było też wystawienie opery na dworcu w Zurychu w 2008 roku. Gotowa scenografia w postaci okazałego budynku z właściwej epoki – światową prapremierę *Traviaty* i oddanie do eksploatacji zuryckiego dworca dzieli zaledwie pięć lat, obydwie wydarzenia miały miejsce około połowy XIX wieku. Potężna maszyna teatralna – dworzec zajmuje trzy poziomy obsługiwane ruchomymi schodami. Pociągi przyjeżdżające i odjeżdżające z poziomu ulicy i podziemnego, bo naturalnie nie zatrzymano pracy dworca. Jeden z nich udało się nawet wykorzystać do widowiskowego pokazania rozstania kochanków. Ponadto tłumy naturalnych statystów i zarazem przygodnych, darmowych widzów (codziennie na tej stacji zatrzymują się prawie trzy tysiące pociągów, a wsiada lub wysiada – jak z grubsza oszacowano – 350 tysięcy ludzi, czyli więcej niż Zurych liczy sobie mieszkańców). Do tego centrum handlowe – niezliczona liczba sklepików, straganów, kiosków i kawiarenek żyjących swoim życiem. Kompaktowy świat, w którym toczy się odwiecznym torem wymiana towarów i usług, mający jak młyn pojedyncze istnienia i sprawy ludzkie. Idealne tło dla tragicznej miłości Alfreda i Violetty, która rozbiła się o twardą rzeczywistość jak mała łódeczka o wielką rafę.

Był to jeden z przykładów szczęśliwego trendu do lokowania oper w gotowych scenografiach architektonicznych czy przyrodniczych – wkrótce po *Traviacie* zuryska opera wystawiła *Łucję z Lamermooru* na

Renie z użyciem mostów i statków. Czekam niecierpliwie, aż uzbierają dość kasy, aby wystawić na Renie cały *Pierścień Nibelungów*, o co aż się prosi. Wszystko to zresztą nie jest niczym nowym. Czy Ludwik II Bawarski nie budował swojego Neuschwanstein z myślą o stworzeniu tła dla oper Wagnera?

Wyłączyć fonię i wizję

Marzenia marzeniami, ale wciąż jesteśmy w brukselskim teatrze La Monnaie na ostatniej próbie generalnej przed premierą *Traviaty*. Pierwszy dzwonek, drugi dzwonek, trzeci dzwonek. Czas wspiąć się z powrotem po stromych schodach wyłożonych czerwonym aksamitem. Wnętrze opery De Munt jest jedną z tych dziewiętnastowiecznych wiedeńskich bombonierek, jaką mamy też w Krakowie pod postacią Teatru Słowackiego i to w wariacie gustowniejszym. Unowocześnienia oper wyglądają w takiej oprawie niemal zawsze jak ziemniak wbity w tort szwarcwaldzki, ale o to już mniejsza.

Pierwsza odsłona drugiego aktu, mimo rewelacyjnych arii i duetów, zawsze była mielizną inscenizacyjną. Jedyne chyba jak dotąd rozwiązanie znalazł Zeffirelli, dzięki temu, że mógł sobie pozwolić w filmie na wyprowadzenie bohaterów w romantyczne plenery. Bo ostatecznie, co za potencjał dramaturgiczny tkwi w sielankowym, wiejskim życiu z dnia na dzień? Podkładający bombę psychologiczną pod raj kochanków teść *in spe* też musi się zaprezentować na tle tej banalnej scenerii i nic na to nie można poradzić, chyba że... Chyba że jest się twórcą awangardowym i zrobi się remont, żeby jakoś zdemolować ten oczekiwany kicz.

Tak się właśnie dosłownie tutaj zdarzyło i mogliśmy oglądać Alfreda podskakującego z baletową lekkością w zaplamionych farbą dżinsach, rysującego „A” i „V” w serduszkach na brudnych szymbach przedzielających scenę wzdłuż na pół. Za szkłem majaczyła ta, która – jak to się mówi w Anglii – „ukradła” pierwszy akt. Komiczna pijaczka okazywała się teraz macierzyńską służącą Anniną, jedną z nielicznych postaci, które oprócz głównych bohaterów dochodzą w operze do głosu. Ukryta w głębi, miała za zadanie komentować za pomocą gniewnych spojrzeń zmagania Violetty z ojcem Alfreda – jego skuteczny szantaż emocjonalny wyśpiewany barytonem, a na koniec jeszcze reżyserską sugestią, że tatuś ma ochotę przelecieć kochankę syna. Chwytające za gardło operowe duety to przecież stanowczo za mało dla publiczności.

Druga odsłona drugiego aktu to na odmianę samograj – orgietka. Co prawda w pierwotnym zamyśle librecisty z połowy XIX wieku bardzo delikatnie pokazano to zagłębienie rozpusty. Ot, na tyle, żeby kompozytor mógł błysnąć stylizacjami. *Noi siamo zingarele... Di Madride noi siamo mattadori...* Zazwyczaj przy tych skocznych tonach popisywał się balet – lekkie jak puch Cyganeczki, dumnie kroczący torreadorzy, tancerze w maskach potężnych byków – tak było właśnie u Zeffirellego.

Taka nieznośna lekkość baletu naturalnie nie miałyby prawa zaistnieć przy wcześniej wytoczonych na scenę armatach. W przeniesionej w XXI wiek *Traviacie* orgia musi mieć swój kaliber. Zamiast Zingarele oglądamy więc nagie prostytutki, których twarze zasłaniają białe maski.

Byłoby to niezwykle nowatorskie, gdyby łądząco podobne sceny nie znajdowały się już w powszechnie znanym filmie Stanleya Kubricka *Oczy szeroko zamknięte* sprzed lat prawie piętnastu.

Tym razem liczba sytuacji odwracających uwagę od muzyki jest zawrotna. Mamy pary sadomasochistyczne prowadzące się nawzajem na czworakach na smyczy, szklany stolik karciany na grzbietach kobiet, cóż jeszcze... mamy parę homoseksualną – dwaj panowie muszą polewać się czerwonym winem i zlizywać je ze swych ciał, co z kolei w tym kontekście mamy na wiarę przyjmować jako szczególnie wyszukaną perwersję, chociaż znów dzwoni nam niebezpiecznie w ucho film *Dziwięć i pół tygodnia* sprzed – Boże Złoty! – ponad ćwierć wieku... Przyznajmy, że wciąż zatem poruszamy się w kręgu *soft* i niejeden wyrobiony widz może tylko wzruszyć ramionami na to wszystko. Co zrobić... Wiele par wykonuje ruchy kopulacyjne, ale to jest ostatecznie tylko udawanie, a przecież aktorzy od dawna już używają ciał w stanie naturalnym, twierdząc, że właśnie tak trzeba. Dlaczego nie chcą powiedzieć w tej sprawie ostatniego słowa? Jeszcze to kiedyś zrobią, nie martwmy się na zapas.

Choć jeszcze nie tym razem. Tym razem wymyślono dla nas kilka innych atrakcji. Oto więc jeden z gości balowych ściąga spodnie i rżnie kupę do wielkiej srebrnej wazy na środku sceny. Niestety wciąż na niby, właściwie dlaczego? Malarze czy raczej instalatorzy są pod tym względem bardziej postępowi, od dawna wykorzystują mocz i kał w nierozłącznym pakiecie z atrybutami religijnymi. Choć żeby było jednak trochę bardziej dosadnie, w chwilę potem ktoś podnosi naczynie i miesza

zawartość tortowym nożem, oblizując się ze smakiem i pokazując publiczności coś, co zapewne jest szpinakiem w czekoladzie, ale też tylko do czasu, o to również możemy być spokojni.

Nie muszę dodawać, że nie sposób słuchać w tych warunkach muzyki. Po prostu fonia wyłącza się sama. Verdi ostatecznie poległ na deskach.

Ale na tym nie koniec. Jest jeszcze deser. Nie mogę uwierzyć własnym oczom, więc pytam siedzącego obok męża: „To jest dziewczynka?”. Mąż kiwa głową, ale mnie się nie chce wierzyć. Nie, to jakaś aktorka o posturze wczesnej lolitki podskakuje facetowi na kolanach.

Po pewnym czasie, żeby znowu nikt nie miał wątpliwości, drobna osóbką w spodniczce na szelkach krótszej niż figi pod spodem wstaje i ledwo idzie – w rozkroku... I wtedy widać już dokładnie, że to naprawdę jest dziecko. Najwyżej jedenastoletnie. Z buzią umazaną czymś, co ewidentnie przypomina kolorem zawartość wyżej wspomnianej srebrnej wazy.

Jeżeli reżyserka postawiła sobie za cel po wyłączeniu fonii wyłączyć także wzrę, to niewątpliwie go osiągnęła. Nic się już dalej nie da oglądać z takim gwoździem w mózgu. Fakt faktem, że męczeńska śmierć muzyki Verdiego jest niczym w porównaniu z użyciem dziecka do podobnego przedsięwzięcia artystycznego. Teraz w ostatniej odsłonie III aktu Annina może spokojnie przez całą uwerturę robić na klęczkach laskę doktorowi, który przyszedł do umierającej Violetty – i faktycznie śpiewaczka odgrywa tę scenę z zapamiętaniem godnym lepszej sprawy. Po między dwoma kontenerami, gdyż akcja wróciła do punktu wyjścia.

Wzruszamy się wreszcie, gdy służąca Annina tak się poświęca dla swojej pani, że jest w stanie zdolna zrobić doktorowi *blow job* zamiast zapłaty, a potem poi z plastikowej butelki Violetę leżącą pod czarną plastikową plandeką, żeby ta mogła wreszcie coś spokojnie zaśpiewać. *Addio del passato...* Można by się nawet skupić na olśniewających końcowych duetach, gdyby nie ta dziewczynka z poprzedniego aktu, którą jacyś psychopatyczni rodzice czy opiekunowie postanowili złożyć w ofierze na wątpliwym ołtarzu nowoczesnej sztuki...

Do końcowych ukłonów mała wybiega w podskokach trzymana z obu stron za ręce przez panie z *corps de ballet* ubrane już w kuse szlafroczyki. To przecież wszystko było na niby, tak przecież często bawią się dzieci! Nawet w Belgii, przysłowiowym rajem pedofilów.

Na odsiecz artystce

Z niecierpliwością czekałam na recenzje. Jako pierwsze na produkcję zareagowały gazety niemieckie i austriackie – reżyserka *Traviaty* Andrea Breth jest Niemką, ale pracuje na stałe w wiedeńskim Burgtheater. Niemal wszystkie były entuzjastyczne – jak tu nie poprzeć rodaczki, to tylko w Polsce umieją. Potem Brukselska Opera zamieściła wybór dobrych recenzji z gazet flamandzkich, walońskich i brukselskich – była tego oszałamiająca liczba, nie do przeczytania przez normalnego człowieka. Wszystkie znów pełne zachwytów nad odwagą twórców. Jednocześnie co drugi z tych tekstów atakował jakichś wyimaginowanych przeciwników, którzy jakoby to przedstawienie oprotestowali. Na portalu internetowym Teatru De Munt znalazły się

też teksty obrońców spektaklu przed nie wiadomo kim i niewiadomo czym – jakimś cieniami chińskimi. Przed – zapewne – ogólnie pojętym filisterstwem, zakłamaniami, pruderią i wszystkimi tymi okropnymi zjawiskami, których – co nie daj Boże – zniknięcie mogłoby podważyć sens istnienia skandali.

Owi tajemniczy przeciwnicy bezceremonialnego potraktowania dzieła Verdigo, mimo swej niewidzialności, okazali się jednak aż tak niebezpieczni, że dano im oficjalny odpór w postaci wypowiedzi reżyserów – twórczyni przedstawienia i jej solidarnych kolegów. Każdy atakowany ma prawo do obrony, ale przynajmniej – jest coś żenującego w sytuacji, gdy skrytykowany artysta publicznie dowodzi, że jego dzieło jest znakomite, a ci, którym się ono nie podoba, na niczym się nie znają. Znaczący to mniej więcej tyle: „jestem cudowny, a wy jesteście bandą kretynów”. Rozzalała reżyserka nazwała swoich antagonistów „prasą brukową”. Dyrekcja teatru zajęła oficjalne stanowisko między innymi w belgijskim wydaniu „Paris Matcha”: „Nie było naszym celem urażenie kogokolwiek, ale pokazanie, co się naprawdę dzieje w naszym świecie w zamkniętych pokojach”.

Chyba każdy się zgodzi, że należy ujawniać zło, które się dzieje w zamkniętych pokojach i że w dzisiejszych czasach znakomicie tę rolę spełniają reportaże i wszelki dokumentalizm literacki i filmowy, a nawet po prostu codzienne newsy. Tylko znowu, co tu ma do rzeczy *Traviata* z muzyką Verdigo jako główną bohaterką? Po prostu kolejne podwieszanie się pod wielkie dzieło i wielkie nazwisko, gdy samodzielnie opisać rzeczywistość byłoby może i trudno, i nudno.

Na odsiecz artystce przybyli także inni reżyserzy – między innymi współpracujący regularnie z brukselską operą Krzysztof Warlikowski. Jego wypowiedź opatrzona została znacząco impertynentnym tytułem *Ślepotą i ignorancją*, bynajmniej nieodnoszącym się do barbarzyńskich artystów rozwalających bezpardonowo arcydzieła muzyczne, lecz do odbiorców, którzy nie umieją docenić dzieła zniszczenia. Warlikowski chwalił się tym, że używał w swoich spektaklach dzieci w sposób wywołujący oburzenie widzów i zapewniał, że artyści mają prawo do wszystkiego, bo inaczej mijaliby się z prawdą.

Jeżeli chodzi o mnie, jest mi zupełnie obojętne, czy artyści mijają się niekiedy z prawdą, czy nie – byle nie minęli się z policją i prokuraturą, jeśli popełnią przestępstwo. Rzecz jest jednak niełatwa do udowodnienia, bo stanowią oni w dzisiejszych czasach grupę chronioną. Dysponują nieograniczonym immunitetem, a polem ich działania nie jest wyłącznie sztuka, ale tak pospolite i dostępne dla wszystkich media jak facebook albo twitter. Wolno im tam powiedzieć i pokazać wszystko, i niech tak będzie, póki nie zaczną dla większego efektu naruszać godności bezbronnych istot (jak dzieci albo zwierzęta), albo też – dajmy na to – bezcześcić szczątki ludzkie (np. prochy ofiar holokaustu, jak wyżej wspomniany von Hausswolff). Gdzieś bowiem granica przebiegać musi – choćby po to, by, do diabła, umożliwić skandal!

Nad spektaklem i wypowiedziami jego obrońców unosił się duch kompletnego nieporozumienia zarówno roli artysty, jak i wymowy *Traviaty*. To nie jest historia

o zepsuciu świata, którą trzeba podkreślać z roku na rok w rytmie liberalizacji obyczajów. Wręcz przeciwnie, opowiada ona o spętaniu konwenansami, z którymi nawet wielka miłość wygrać nie zawsze potrafi. Uczucie jako ofiara konwenansu i hipokryzji. Gdyby Violetta była częścią współczesnej nam kultury libertyńskiej, jakież mogłaby mieć problem z zawarciem małżeństwa nawet bez zmiany trybu życia? Żadnego.

To już nie tylko duch nieporozumienia, to opary absurdu. Zupełny zanik sensu, logiki, a przede wszystkim istoty dzieła muzycznego.

*

Niedługo potem – w brukselskiej operze gra się najwyżej 8–10 przedstawień, po których wchodzi kolejna premiera – obejrzałam w tym samym miejscu operetkę *Zemsta nietoperza* Johanna Straussa. To był z kolei świetny spektakl i w jakimś sensie lekcja dla inscenizatorki nieszczęsnej *Traviaty*, jak poprzez odpowiedni dystans podnieść walory przykurzonego nieco dzieła. Dlatego też zupełnie nie rozumiem, z jakiego powodu nazwisko reżysera Guy Joostena znalazło się wśród autorów deklaracji wspierających reżyserkę *Traviaty*. Jego notatka zaczynała się od tego, że „wprawdzie jeszcze nie widział spektaklu...”, no ale za to z góry wie, co myśleć, ponieważ „wolność to jest to, co artyści mają najdroższego”. Czy tylko artyści? Nie, ale nikt jej aż tak nie kocha jak oni. A co z wolnością widzów, umożliwiającą zaprotestowanie przeciw zniszczeniu dzieła muzycznego za pomocą nachalnej, kretyńskiej i ohydnej inscenizacji? „Możecie sobie pobuczeć i wyjść, ale

tutaj wasza wolność się kończy” – stwierdza reżyser *Zemsty nietoperza*. Nieograniczona wolność zatem tylko dla twórców, a ty, widzu – morda w kubeł.

Wszystkie te akty poparcia ze strony kolegów-reżyserów przypominają mi betonową solidarność lekarzy, którzy nie dadzą skrzywdzić żadnego konowała psującego opinię ich środowisku. Jak w niedawno zanotowanym przypadku, kiedy spora grupa psychiatrów demonstrowała poparcie dla wsadzonej do więzienia koleżanki, która wypuściła z murów szpitalnych psychotycznego mordercę, doprowadzając do rychłej masakry.

Ale straussowska *Zemsta nietoperza* w reżyserii najgorliwszego z adwokatów reżyserki *Traviaty* była znakomitym przedstawieniem. Tu na odmianę orkiestra siedziała na scenie, a uproszczona akcja miała miejsce na wąskim pasku proscenium. Wszystko podporządkowano muzyce, choć poszczególne postacie dały popis komediowego kunsztu w takim stopniu, że publiczność tarzała się między krzesłami od spazmatycznego śmiechu. Jak powszechnie wiadomo, libretto tej operetki jest rozbijającym idiotyczne, toteż inteligentny reżyser zdystansował się od niego, wprowadzając postać komentatora – teatralnego sprzątacza i rekwizytora, który od czasu do czasu wkraczał do akcji, by wyrazić swoją dezaprobatę dla trendów współczesnej sztuki, a operowej w szczególności. Jego teksty były zabawne, interpretacja znakomita. Jeżeli widać w czymś wyraźny postęp w dziedzinie inscenizacji operowych, to z pewnością wśród śpiewaków. Są oni nie tylko szczupli, zgrabni i niewyobrażalnie młodzi – są także coraz częściej doskonali w zadaniach aktorskich,

które były długo najsłabszą stroną opery i operetki.

I oto, gdy zabawny „pracownik techniczny” snuł swoje monologi, na scenę wkroczył nie kto inny jak tylko dziewczynka użyta w scenach orgii! „– To nie *Traviata*, idź stąd dziecko!” – zareagował „sprzątacze”, otrzymując burzę oklasków, bo była to mniej więcej ta sama, swojska publiczność, która oglądała przedpremierowy pokaz Verdiego. Dziewczynka pojawiła się jeszcze potem w przerwie. Siedziała na proscenium, pozwalając wszystkim oglądać swoje majtki i wyjadała Nutellę z olbrzymiego słoika. Być może była to reklama jednego ze sponsorów przedstawienia, ale kontynuowanie

tej odrażająco-przerażającej historii po prostu nie mieści się w głowie.

Mnie zaś na zawsze utkwiła w głowie jeszcze inna sekwencja, która miała miejsce tuż po pokazówce *Traviaty*. Zanim do końca wybrzmiały brawa, w naszej łóżce rozległ się okropny hałas, jakby ktoś śpiesząc się, by przed innymi dotrzeć do szatni, potknął się o perfidny, niewidoczny w ciemnościach próg i runął prosto na drzwi. Kiedy wyszliśmy z łóżki, na korytarzu zobaczyliśmy leciwego pana, któremu krew spływała po czole rozwidlającą się strużką, podczas gdy dwie panie w równie zaawansowanym wieku ocierały mu twarz chusteczkami higienicznymi, niczym jakaś rozdwojona Weronika ze stacji Drogi Krzyżowej.

Katarzyna Turaj-Kalińska

Rosemarie TROCKEL, *Fly Me to the Moon*, 2011, fragment instalacji. 55. Biennale Sztuki w Wenecji

