



MAGDA HUECKEL / TW-ON

„Król Roger”, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 30 listopada 2018 r.

Królobójcy

DOROTA KOZIŃSKA

Zdębiałam, kiedy z głośników zaczęły dobiegać partie solowe – bo postaci uwzględnione w librecie nie pasowały do koncepcji Mariusza Trelińskiego. Nie wiedziałam, gdzie oczy podziać, obserwując zmagania śpiewaków z Szymanowskim.

DZIWNĄ TO ZIEMIA PŁAWIĄCA SIĘ W SŁOŃCU, na morzu, rozprażona, od zimy okryta kwiatami. Całe polaci kultury leżą tu na sobie, obok siebie, przedziwnie w sobie pomieszane. (...) Wszystko się tu miesza stopione w żarze słońca, wina i w zapachu pomarańczowego kwiatu. A nad wszystkim góruje jedna kultura, która wyspie śródziemnomorskiej fizjognomję zasadniczą nadała – wielka kultura grecka. Ona urobiła w swoim czasie kształt sycylijskiego rolnictwa czy żeglarstwa i pieczęć greckiej sztuki na zawsze odbiła w niebieskim cieniu jej gór, na zielonych polach pszenicy i purpurowych łąkach koniczyzny”.

Tak pisał Iwaszkiewicz w szkicu „Karol Szymanowski na Sycylii”, kilka tygodni po śmierci kompozytora. Kreślił swój esej w Palermo, dokąd lubił jeździć na wiosnę, kiedy plaże były jeszcze puste, a na straganach pojawiały się pierwsze truskawki. Z jego słów przebija ten sam zmysłowy

zachwyt, jaki kryje się między wierszami pieśni Pasterza z opery Szymanowskiego „Król Roger” (1924) – a zarazem tęsknota za zmarłym przyjacielem, przemieszana z wyrzutem, że drogi ich inspiracji w pewnej chwili się rozeszły.

Przemiana Europy

Iwaszkiewicz przyznaje, że „Król Roger” jest „najważniejszym produktem” sycylijskich wrażeń Szymanowskiego, ale zastrzega, że „osobliwe to dzieło”. Podkreśla, że kompozytor nie miał wykształcenia klasycznego, i sugeruje, że jego refleksja nad antykiem szła podobnym torem, jak w przypadku całego pokolenia „poszukiwaczy mitu”, mierzących się z zagładą oswojonego porządku Europy. Zwraca uwagę, że wpływ na tę refleksję miała lektura Nietzschego, Muratowa i Diehla, zwłaszcza zaś szkiców filologa Tadeusza Zielińskiego, o którym obydwaj „nawet nie wiedzieli”, że jest Polakiem, i zaczy-

tywali się w jego rosyjskim przekładzie „Bachantek” Eurypidesa. Píše, że filozofia „Króla Rogera” jest „dość prosta” i wychodzi od zaproponowanej przez Zielińskiego interpretacji sceny między Pentusem a Dionizosem, który rozpala we władcy Teb niespodziewane żądze.

W pierwotnej wersji libretta Roger „oddawał się w niewolę pięknu Dionizosa”. Szymanowski przerobił akt III, zastąpił tekst Iwaszkiewicza własnym i w ostatniej scenie zostawił Rogera samego: poniekąd przez bóstwo i rozdartego wewnętrznie. Zdaniem poety kompozytor odrzucił poszukiwany i wreszcie odnaleziony mit. Zrezygnował z „hedonistycznej mitologii”, zaprzatającej go od czasu pierwszej podróży na Sycylię.

Iwaszkiewicz wiedział, co pisze. W przymiarkach do „dramatu sycylijskiego” towarzyszył Szymanowskiemu od roku 1918. Dwa lata później dostarczył mu pierwszy zarys libretta, po czym obserwował dalszą ewolucję tekstu – przerabianego, opatrywanego rozbudowanymi didaskaliami, w których Szymanowski dawał upust swojej fascynacji dziedzictwem duchowym i materialnym Sycylii. Poeta stopniowo dystansował się od kompozytora – zarzucał wersji poprawionej „pewną niejasność dramatyczną”, usprawiedliwiał ją wszakże ogólną koncepcją, w której dostrzegał odbicie samotności zmagającego się z własnymi demonami Szymanowskiego.

Muzykolog Henryk Opieński też nie miał kłopotów z odczytaniem przesłania „Króla Rogera”: „Treścią rozprowa-

dzoną na trzy akty jest zwycięstwo dionizyjskiego pojęcia życia nad zakutym w okowy bizantyjskiego religijnego rygoru królem, jego żoną, jego otoczeniem, wreszcie całym jego ludem”.

Wygląda na to, że dla współczesnych Iwaszkiewicza i Szymanowskiego „Król Roger” był w miarę czytelną metaforą przemian w świadomości społecznej Europy: konfliktu władzy, rozpadu pewnego modelu życia rodzinnego, redefinicji homoseksualizmu jako fenomenu kulturowego. Po warszawskiej prapremierze w 1926 r. dzieło przyjęto entuzjastycznie. Późniejszy o dwa lata spektakl w Stadttheater Duisburg przeszedł do historii z powodu manifestacji nacjonalistycznej bojówki paramilitarnej Stahlhelm – o świetnych recenzjach w niemieckiej prasie i kolejnym triumfie „Króla Rogera” w praskim Teatrze Narodowym, w 1932 r., wspomina się jakby rzadziej.

Odkrycia

Po wojnie arcydzieło Szymanowskiego wielokrotnie trafiało na światowe sceny – w Palermo doczekało się wystawienia już w 1949 r., w Teatro Massimo, pod dyktando Mieczysława Mierzejewskiego. W Wielkiej Brytanii zmierzył się z nim Charles Mackerras (spektakl w Sadler’s Wells w 1975, rok później zrealizowany w Coliseum przez zespół English National Opera), jednakże z mniej spektakularnym skutkiem niż w przypadku pięciu „odkrytych” przezeń oper Janaczka. W listopadzie 1981 r. Stanisław Wisłocki, Aleksander Bardini i Andrzej Kreütz-Majewski zawieźli „Rogera” do Teatro Colón w Buenos Aires. Operę wystawiano w Europie i za oceanem – zaskakująco regularnie, zważywszy na stopniowy zanik zainteresowania „Rogerem” w Polsce. Ostatniej inscenizacji w PRL doczekaliśmy się w 1986 r., w warszawskim Teatrze Wielkim. Potem zapadła cisza, przerywana doniesieniami o kolejnych premierach w Niemczech, Stanach Zjednoczonych, Włoszech i Australii.

Renesans twórczości Szymanowskiego – nie tylko „Króla Rogera”, ale też „Stabat Mater” i „Pieśni o nocy” – zawdzięczamy staraniom Brytyjczyka Simona Rattle’a, który w 1998 r. zadyrgował tajemniczą operą na Promsach i nagrał ją w całości dla wytwórni EMI: z chórem i orkiestrą City of Birmingham i doborową stawką solistów, m.in. Thomasem Hampsonem w roli tytułowej, Elżbietą Szmytką w par-

tii Roksany i Philipem Langridge’em jako Edrisim. Zachwytom nie było końca – recenzenci wieścili odkrycie stulecia, z uznaniem kiwali głowami nad eurypi-dejskim rodowodem libretta, sięgnęli po wcześniejsze nagrania pod batutą Mierzejewskiego, Satanowskiego i Stryi.

Do akcji – na fali przetaczającego się przez kontynent entuzjazmu – znów wkroczył Teatr Wielki w Warszawie. „Król Roger” wrócił do stolicy w 2000 r., w inscenizacji Mariusza Trelińskiego, uznanej z czasem za pierwszy człon reżyserskiej opowieści o sobie samym: człowieku bez właściwości, niezdolnym do naprawienia zadawnionych błędów. Treliński zaśłynął wówczas zdumiewającym oświadczeniem, że sens tej opery „często spłycało do konfliktu apollińsko-dionizyjskiego”. Być może dlatego przeanalizowałam jego koncepcję skrupulatnie i nie dałam się porwać urodzie scenografii Borisa Kudlički. Pisałam po premierze, że muzyka i didaskalia sobie, a rezultat sceniczny sobie; że interpretacja Trelińskiego, zamiast podkreślić nie zawsze jasny wydźwięk tekstu, nakłada nań kolejne warstwy archetypów i symboli, których tam najzwyczajniej nie ma.

Kilka lat później wyszło na jaw, że ów „poemat dramatyczny, w którym nie ma ani romansu, ani miłosnego duetu, ani zabójstwa, ani pojedynku” (znów cytuję Opieńskiego), nie obroni się w starciu z postmodernistycznym teatrem reżyserskim – z jego antyracjonalnością i pogardą dla znaków, którymi niegdyś dość precyzyjnie opisywano rzeczywistość. Dowiodło tego „drugie odkrycie” „Rogera” po roku 2007, w którym świętowaliśmy 70. rocznicę śmierci kompozytora. Inscenizacja Hansa Hollmanna z Bonn, kolejne podejście Trelińskiego z Opery Wrocławskiej, a zwłaszcza sprawna warsztatowo, choć kompletnie chybiona wizja Krzysztofa Warlikowskiego w Opéra Bastille wyrządziły „Rogerowi” więcej szkody niż pożytku. Trzeba było poczekać na następnego muzyka-entuzjastę – Antonia Pappana, który w 2015 r. wprowadził operę Szymanowskiego na deski londyńskiej Royal Opera House. Wprawdzie koncepcja reżyserska Kaspera Holtena wciąż odchodziła dość daleko od litery tekstu, przemawiała jednak spójnym językiem symboli teatralnych, ściśle powiązanych z językiem muzycznym kompozycji. „Roger” znów ruszył w świat.

Syndrom sandomierski

W Polsce „Roger” zawitał później tylko w Krakowie i niedawno w Warszawie, w trzeciej już inscenizacji Trelińskiego. Obawy, że reżyser znów opowie tę samą historię, potwierdziły się w każdym calu. Gorzej, że nie skończyło się na powielaniu klisz z poprzednich spektakli. W rzekomo nowej koncepcji Trelińskiego pojawiło się wszystko, co widzieliśmy już wcześniej w TW-ON, uzupełnione remanentami z prowincjonalnych teatrów niemieckich oraz przedstawień reżyserów znacznie sprawniejszych warsztatowo niż Treliński, za to równie głuchych i nieobeznanych z konwencją (przywołam tylko nazwiska Warlikowskiego i Castelluccio). Była płaska historyjka dopisana przez dramaturga, był motyw *alter ego*, ceramika sanitarna, nawiązania do modnych filmów, wózek inwalidzki, *cross-dressing* z udziałem nieletnich, skórzane kanapy z hoteli dla rosyjskich nuworyszów, krwawe orgie z siekierą i sceny kobiecej frustracji w jedwabnym peniuarze.

Nie było tylko muzyki. Oślupiałam już w pierwszych taktach, kiedy chóralne „Hagios!” dobyło się z chrypiących głośników, bo Treliński nie umie reżyserować tłumów na scenie. Zdębiałam, kiedy z głośników zaczęły dobiegać partie solowe – bo postaci uwzględnione w librecie nie pasowały do koncepcji Trelińskiego. Nie wiedziałam, gdzie oczy podziać, obserwując zmagania śpiewaków z resztkami zdeptanej materii muzycznej (najlepiej wypadł Łukasz Goliński w partii tytułowej, choć i tak znacznie poniżej oczekiwań po obiecującym debiucie w Rzymie, pod batutą Pappana). Miałam ochotę wtargnąć do kanału orkiestrowego i wyciągnąć stamtąd Grzegorza Nowaka, który nie dość, że na ten skandal się zgodził, to jeszcze się walnie do niego przyczynił – niewrażliwością na piękno jednej z najpyszniejszych kolorystycznie partytur XX w. i niezdolnością złożenia jej w całość.

Zejdzie to kuriozum ze sceny w Warszawie i pojedzie w ramach koprodukcji do Pragi i Sztokholmu. Mam poważne obawy, że po raz kolejny spowolni powrót „Króla Rogera” na światowe sceny. Iwaszkiewicz pisał do czternastoletniej córki Marii: „Chodzę po Palermo trochę jak po Sandomierzu, ale tylko w Sandomierzu jedzenie lepsze”. A ja patrzę na to warszawskie Palermo i myślę, że w Sandomierzu by je lepiej wystawili. I z pewnością znacznie taniej. ©