

Carmen w pułapce wolności

AUTOR: DOROTA KOZIŃSKA

Żeby zrobić wielki teatr, wystarczy celna koncepcja i umiejętność pracy z aktorami. Żeby zrobić wielki teatr operowy, trzeba zdawać sobie sprawę z ograniczeń, jakie nakłada ta konwencja.

■ Bardzo lubię jeździć na spektakle operowe do tzw. teatrów prowincjonalnych – jakkolwiek protekcyjnie to zabrzmieć może w recenzji krytyka z Warszawy. Bo nie mam na myśli wyłącznie teatrów w Polsce i w żadnym razie nie traktuję przymiotnika „prowincjonalny” jako kwalifikatora jakości artystycznej. Chodzi mi raczej o ograniczony dostęp do funduszy związanych z produkcją, co w niektórych przypadkach wychodzi jej tylko na dobre. Dyrektorzy oper dwoją się czasem i troją, żeby pozyskać muzyków tyleż nieznaną, co wybitnie utalentowanych, żeby nawiązać współpracę z reżyserami i scenografami, którzy zastąpią pusty przepych inscenizacji mądrą refleksją nad tekstem i partyturą. Żeby zrobić wielki teatr, wystarczy celna koncepcja i umiejętność pracy z aktorami. Żeby zrobić wielki teatr operowy, trzeba zdawać sobie sprawę z ograniczeń, jakie nakłada ta konwencja na ruch, gest sceniczny i sposób „ogrywania” kostiumu przez aktora-śpiewaka.

Ewelina Pietrowiak, twórczyni nowej szczyńskiej inscenizacji *Carmen* Georges’a Bizeta, ma wszelkie atuty predysponujące ją do pracy w operze. Skończyła nie tylko studia reżyserskie – jest także absolwentką wydziału architektury Politechniki Poznańskiej i podyplomowych studiów wokalnych na warszawskim Uniwersytecie Muzycznym. Wielokrotnie próbowała swoich sił jako scenograf. Inszenizowała dzieła Moniuszki i Mozarta, ma w dorobku szereg wystawień oper współczesnych, w tym dwie prapremiery. Sama twierdzi, że w teatrze „kręci” ją przeżycie emocjonalne. Pięć lat temu wy-

znała w rozmowie z dziennikarką „Życia Warszawy”: „Chcę historii, chcę przeżyć, chcę skończonych ról”.

Cudownie. Ja też chcę. Zwłaszcza w operze tak przekłamaną przez realizatorów jak *Carmen* – przez sto pięćdziesiąt lat z okładem spleśzczanej, trywializowanej, sprowadzanej do poziomu hiszpańskiej cepelii z korridą w tle. A przecież klęska premiery w paryskiej Opéra-Comique, 3 marca 1875 roku, nie wynikała stąd, że kompozytor nadał swemu dziełu rzekomo nieadekwatny podtytuł „opera komiczna”. Nikt się też nie obruszył, że tytułowa Carmen jest dziką, wyzbytą wszelkich hamulców Cyganką. Bizet naruszył obowiązującą konwencję teatralną: nie wziął opowiedzianej historii w nawias, nie określił jednoznacznie charakteru postaci, odszedł od wyświechtanego schematu na manowce realizmu. Tymczasem w warstwie muzycznej dzieją się w tej partyturze istne cuda. Nawet Richard Strauss kiedyś przyznał, że „każda nuta, każda pauza są tam na swoim miejscu”. Poszczególne instrumenty nie tylko budują nastrój, lecz także są przypisane konkretnym bohaterom. I wcale z tej partytury nie wynika, że Carmen jest postacią najważniejszą. Ba, wiele tropów wskazuje, że jest to opera o „fatalnym zauroczeniu” Don Joségo. Postępująca degrengolada żołnierza znajduje swój wyraz nie tylko w librecie, ale też w materiale muzycznym: poczynawszy od duetu z wierną Micaëlą, poprzez rozpaczliwą arię „La fleur que tu m’avais jetée”, skończywszy na poszarpanym dialogu w finale, gdzie odrzucony mężczyzna grzęźnie, rozpada się dosłownie z każ-

dą frazą, gdzie w dramatyczny duet byłych kochanków wdzierają się muzyczne „obce ciała” – a to odgłosy korridy, a to natarczywy motyw losu, który prześladowa słuchacza od samej uwertury. Narracja kończy się udręczone „Ma Carmen adorée”, podjętym szyderczo przez orkiestrę i utopionym w dwóch mrocznych akordach finałowych.

Théodore de Banville, jeden z nielicznych, którzy z miejsca docenili zabiegi kompozytora, napisał po premierze, że zamiast „uróżnianych kukieł” Bizet pokazał na scenie prawdziwych mężczyzn i prawdziwe kobiety. Postaci zdecydowanie prawdziwsze niż w noweli Prospera Mérimée, na której kanwie Henri Meilhac i Ludovic Halévy stworzyli libretto opery. W pierwowzorze Don José okazuje się baskijskim szlachciurą-awanturnikiem i od tego momentu właściwie wiadomo, czego można się po nim spodziewać. Zabójcą był, zanim zwał do armii (trochę go poniosło przy grze w pelotę). Carmen z noweli też ma to i owo na sumieniu, więc finał w sumie przewidywalny. Inaczej jest w arcydziele Bizeta: pełnokrwiste, tragiczne postaci dają reżyserom bardzo szerokie pole do popisu. Oczywiście pod warunkiem, że inscenizatorzy potraktują tę operę (a w sumie i każdą inną) jako utwór integralny. Tymczasem Pietrowiak oświadczyła przed premierą, że starała się iść w zgodzie z duchem muzyki: „Nie zrobiłam nic przeciwko niej. Zachowałam emocje wszystkich postaci. Inaczej zinterpretowałam libretto, ale nie żałuję tego”.

Zabrzmiało trochę jak deklaracja, że reżyser zachowa emocje wszystkich postaci *Króla*

Leara, ale wystawi tragedię zupełnie o czym innym. Przedpremierowe obawy pogłębił Jacek Jekiel, dyrektor szczecińskiej Opery na Zamku, zachodzący w głowę, „jak dziś pokazać *Carmen*, żeby nie była śmieszna”. Może lepiej w ogóle nie pokazywać, skoro to kogoś śmieszy? Mnie osobiście nie bawi tragedia dezercera, który nie potrafi funkcjonować w świecie innym niż ten wyznaczony rytmem codziennych apeli i capstrzyków – odmóżdżonej maszyny do walki, która bardzo chce kochać, tyle że nie potrafi. Nie śmieszy mnie dojrzałość i przenikliwość *Carmen*, która po pierwszym zauroczeniu próbuje się od tego obsesjonata uwolnić i ułożyć sobie życie po swojemu. Jeśli ktokolwiek wydaje mi się w tej historii żałosny, to zadufany w sobie toreador Escamillo, traktowany przez *Carmen* wyłącznie jako odskocznia od chorej namiętności, pretekst, by porzucić mężczyznę, którego darzyła uczuciem szczerym i prawdziwym.

Zdaję sobie sprawę, że powyższa wykładnia daleko odbiega od stereotypu nałożonego na operę Bizeta. Wystarczy jednak wgryźć się w libretto i partyturę, żeby zdać sobie sprawę, że to nie jest powiastka o cygańskiej nimfomance i wykorzystanym przez nią naiwnym żołnierzyku. Pietrowiak nie wczytała się w tekst choćby pobieżnie. Zastąpiła stereotyp przykurzony i wyświechtany nowym szablonem, a właściwie kilkoma nieprzystającymi do siebie szablonami, za to bez wyjątku modnymi i na czasie, wywołującymi wśród widzów tyleż natychmiastowe, co nieuprawnione skojarzenia. Zamiast robotnic z sewilskiej fabryki cygar dostaliśmy wyfiokowane pracownice jakiejś korporacji, które robią sobie przerwę na papierosa. Zamiast przyjacielskiego wieczoru w tawernie Lilasa Pastii – tandetną scenkę rodzajową w nocnym klubie z tańcem erotycznym. Zamiast walki byków – mecz piłki nożnej z udziałem hiszpańskiej reprezentacji. Zamiast szajki przemytników – tłum zmęczonych i wynędzniałych uchodźców. Warto przy tym zaznaczyć, że po scenie snuły się raczej wyobrażenia Pietrowiak o korpo-urzędniczkach, tan-cerkach go-go, kibicach i handlarzach ludzkim towarem niż bohaterowie z krwi i kości.

Carmen w żadnym z tych kontekstów nie występowała jako „obca”: na tle innych robotnic wyróżniał ją tylko krój spodni, w obeerzy – kostium jeszcze mniej gustowny niż wszystkie pozostałe. Tytułowa bohaterka wzbudzała skojarzenia ze wszystkim, tylko nie z deklarowanym przez się umiłowaniem wolności. Pietrowiak – być może bezwiednie – wystyli-



Carmen, reż. Ewelina Pietrowiak, Opera na Zamku w Szczecinie

zowała ją na upodlony przedmiot męskich fantazji, ofiarę maczystowskiego przymusu, władzy i dominacji. Każdy mógł ją pomacać i lubieżnie się o nią otrzeć. Nie odmawiała nikomu: wodziła za mężczyznami tęsknym, służalczym wzrokiem samicy w rui. Za wszystkimi i za każdym z osobna: obleśnym Zunigą, drętym jak kłoda Escamillem, bezbarwnym Don Josém, który sprawiał wrażenie doskonale obojętnego na jej prostackie awanse.

Reżyserce najwyraźniej nie starczyło czasu na pracę z aktorem-spiewakiem ani refleksję nad psychologią postaci. Nie starczyło go też na doszlifowanie wymienionych pomysłów, i tak przecież bezsensownych. Dodajmy do tego szkolne błędy warsztatowe, na przykład rozpoczęcie I aktu pod tablicą do koszykówki, zdumiewające w późniejszym „futbolowym” kontekście. Nieprzygotowany widz nie miał szans się połapać, o co Bizetowi chodziło z tą wolnością, zazdrością i przeznaczeniem. Nie zorientował się nawet, w którym momencie *Carmen* zakochała się w Don Josém, kiedy zaczęła się dusić w tej obsesyjnej relacji, co spowodowało, że podjęła dramatyczną decyzję o rozstaniu.

Dwa lata temu obejrzałam w Walii wznowienie inscenizacji z 1997 roku, autorstwa Patrice’a Cauriera i Moshe Leisera, dwóch nieznośnych Francuzów, oskarżanych przez brytyjską krytykę, że zabrnęli na całkiem jałowe manowce

Regieoper. Jeśli tak, to jestem gotowa stanąć w obronie teatru reżyserskiego. Ze sceny dosłownie bił smród potu. Mężczyźni niedogoleni, kobiety rozmemlane, wszyscy rozczocharani, rozcheltani i zmęczeni upałem. Idealna współpraca wykonawców, podporządkowanych bez reszty wskazówkom reżyserów. Sceny wyćwiczone do perfekcji, jak choćby wyrznięcie w gębę zdegradowanego żołnierza przez porucznika Zunigę. Oszlifowane drobiazgi – między innymi gra spojrzeń między Don Josém a Dancaïrem po walce byłego sierżanta z Escamillem. Wyraziście zarysowana historia, dojmujące przeżycia, role skończone i domknięte w każdym calu.

„Ta opera jest taka, że każda z kilkuset osób na widowni spodziewa się czegoś innego” – podkreślała Ewelina Pietrowiak. To nie jest dobry punkt wyjścia do spójnej koncepcji inscenizacyjnej. Brzmi raczej jak wyraz całkowitej bezradności reżyserki w starciu z czystą, pierwotną emocjonalnością – niezawodnym wehikułem narracji dramatycznej, nie tylko w operze. ■

Opera na Zamku w Szczecinie
Carmen Georges’a Bizeta
reżyseria Ewelina Pietrowiak
premiera 7 października 2016