

Peleas i Melizanda, czyli co się komu przysniło

Peleas i Melizanda, reż. Katie Mitchell, Teatr Wielki - Opera Narodowa



KRZYSZTOF
TEODOROWICZ



Fot. Krzysztof Bieliński

Na tę premierę czekaliśmy długo – arcydzieło Klaudiusza Debussy’ego, opera *Peleas i Melizanda*, nigdy jeszcze nie było w Polsce zrealizowane, choć od jego paryskiej premiery upłynęło 116 lat!

Dobrze więc, że stołeczny Teatr Wielki się na to zdecydował, zobligowany przypadającą w tym roku setną rocznicą śmierci francuskiego mistrza. (Dla jasności dodam, że kilkanaście lat temu ten sam Teatr Wielki wystawił *Peleasa* na scenie kameralnej, jednak w wersji z fortepianem zamiast orkiestry. Pomimo muzycznej i scenicznej atrakcyjności tamtej produkcji trzeba jednak mieć świadomość, iż sam kompozytor

nie nigdy nie zamierzał dzieła w takiej postaci prezentować na scenie). Można się zastanawiać, dlaczego czekaliśmy aż tak długo? Nie brakowało przecież w naszych operach postępowych dyryktorów i dyrygentów, którzy byliby chętni tak wyjątkowe dzieło pokazać – a jednak nikt się tego nie podjął.

Właśnie – wyjątkowe... Przede wszystkim ze względu na specyficzny styl muzyki, na szczególnie świat brzmień orkiestrowych – fascynujących, lecz dalekich od wszystkiego, co do tego momentu dla sceny operowej pisano, i w ogóle od jakiegokolwiek konwencji. A także – ze względu na ciągłość przebiegu muzycznego, właściwą dla dramatu – bez podziału na numery, bez arii i popisów wokalnych. Śpiew przybiera tu postać dialogujących melodyjnych recytatywów, co wymaga specjalnego podejścia śpiewaków (sam kompozytor chciał, by śpiewać „nie za bardzo”, czyli zachować odpowiednie proporcje między śpiewem a mową), a także nastawienia słuchacza na śledzenie śpiewanego tekstu. Trudnością jest także język francuski, którym śpiewacy powinni się swobodnie posługiwać. Przygotowanie *Peleasa i Melizandy* zarówno od strony wokalne, jak i orkiestrowej jest więc wyzwaniem szczególnym, któremu nie wszyscy śpiewacy, dyrygenci i orkiestry mogą sprostać. I tu od razu wielkie pochwały dla dyrekcji naszej sceny za skompletowanie doborowej (prawie...) obsady wokalne i za zaproszenie dyrygenta, który potrafił sprawić, że orkiestra uległa prawdziwej metamorfozie i spełniła swoje zadanie znakomicie. To on właśnie – Patrick Fournillier, od lat dobrze znany polskiej publiczności – jest głównym bohaterem premiery i autorem jej muzycznego sukcesu. Bo otrzymaliśmy spektakl na bardzo wysokim poziomie, co zadowolimy też wykonawcom głównych ról.

Melizandą była Sophie Karthäuser – jej delikatny, liryczny sopran dobrze odpowiada osobowości tajemniczej, niewinnej dziewczyny, której obce są problemy tego świata. Baryton Laurent Alvaro zademonstrował tak bardzo tu potrzebną szeroką skalę odcieni wyrazowych – od początkowej czułości do wybuchów niepojętego gniewu. Bernhard Richter, obdarzony dźwięcznym, promiennym tenorem, potrafił oddać całą skalę uczuć zakochanego młodzieńca. (Tu jednak jest pewien problem – tradycyjn obsadza się tę rolę lekkim barytonem lub tenorem o ciemniejszym zabarwieniu i dyskretniejszej ekspresji, która byłaby w tym dziele właściwsza. Ale może kiedyś pojawi się u nas i taki Peleas?) Godną partnerką trojga głównych bohaterów była Karolina Sikora w roli Geneviève, a w rolę małego Yniolda z powodzeniem wcieliła się Joanna Kędzior, dysponująca nie tylko chłopięco brzmiącym sopranem, lecz i odpowiednią aparycją. Najsłabszym ogniwem tego zespołu był nieciekawie brzmiący bas Bertrand Duby jako Arkel.

Wracam do dyrygenta – to dzięki jego wrażliwości ta wspaniała, jedyna w swoim rodzaju partytura bogata w niespotykane nigdzie indziej subtelności harmoniczne i kolorystyczne mogła załsnąć pełnią orkiestrowego blasku. Fournillier potrafił z doskonałym wyczuciem zbudować dramaturgię tego blisko trzygodzinnego dzieła.

Podkreślam tę szczególną cechę dramatu Debussy’ego, jaką jest stopień w jedno słowa i muzyki (z naciskiem na słowo), bo z niej wynika wszystko, co powinno dziać się na scenie. Niestety, realizacja sceniczna przyniosła wielkie rozczarowanie – między sceną a muzyką powstał przykry dysonans. Mam wrażenie, że Katie Mitchell nie zainteresowała się specjalnie ani muzyką, ani tym, co mają w głębi duszy bohaterowie opery, i chciała powiedzieć coś zupełnie innego. To, co fascynowało kompozytora – tajemniczość, niejednoznaczność, niedopowiedzenie – w jej wizji zupełnie znika. Zamiast poetyckiej tajemnicy lasu czy starego zamku otrzymujemy banalną, hiperrealistycznie pokazaną prozę ciasnego mieszczańskiego salonu/sypialni. Zamiast grotu czy morza mamy wyschnięty basen. Zamiast subtelności psychologicznych – próbę „wyjaśniania” kwestii czy sytuacji, i to w sposób, który bardziej zaciemnia, niż wyjaśnia. Zamiast czystego zachwycenia się sobą nawzajem dwojga młodych – wyekspozowanie zmysłowości i najzwyczajniejszą zdradę małżeńską.

Najbardziej irytujące dla mnie było zwielokrotnienie postaci głównej bohaterki, co widzów nieznanających wcześniej akcji musiało wprowadzać w błąd w wielu scenach – bo kto tu jest „naprawdę”, a kto tylko w wyobraźni (czyje? reżyserki, a może jednej z Melizand? – bo okazuje się, że jest ich kilka, jedna widocznie nie wystarcza). Pierwszą scenę – spotkanie Golauda z Melizandą w głębi lasu (tu: pokoju ozdobionego paroma gałęziami) oglądałem jeszcze z nadzieją. Lecz dlaczego bohaterka, już w czerwonej sukni, pojawiła się w następnej, przy czytaniu listu, gdzie jej w ogóle nie powinno być? Tu nie możemy się już obyć bez komentarza pani reżyser: otóż cała opowieść pewnej Melizandzie się po prostu przysniła. Dlaczego – tego się nie dowiadujemy. Przed pierwszą sceną widzimy więc przez chwilę kobietę w sukni ślubnej (obok porzucony welon), która zasypia w hotelowym łóżku. Po zakończeniu akcji znów ten sam pokój – i kobieta budzi się. Co z tego ma wynikać? Ano, że akcją niby rządzą reguła snu, czyli – wszystko może się zdarzyć, choćby najbardziej nielogiczne, i nic nie wymaga wyjaśnienia. Tak więc – tym razem zgodnie z librettem – na scenę wkracza druga, identyczna Melizanda w czerwonej sukni... A może przysniła się tej pierwszej. A ta pierwsza przysniła się tej z prologu w ślubnej sukni. A publiczności trzeba włożyć do głów, że ona, choć jej właściwie nie ma, to jednak obserwuje wszystko, co się dzieje. A potem – śni samą siebie albo śni obie równocześnie. Gdy rozmawia z Golaudem o swych niepokojach, reżyserka spieszy z wyjaśnieniem – oto wchodzi druga Melizanda, w ciąży. Gdyby tego było jeszcze za mało, za chwilę widzimy niemowlę (urodzi się pod sam koniec V aktu...). W pewnym momencie oba wcielenia bohaterki zaczynają się nam mylić. Gdy Golaud znęca się nad żoną, jej sobowtór staje w jej obronie. W ostatnim akcie jedna z Melizand umiera w łóżku – to chyba ta „prawdziwa”, ale nie mamy pewności, bo śpiewająca – to ta druga. Dla rozwiania wątpliwości ta śpiewająca dusi poduszką tą umierającą (*déjà vu?*) i odłącza ją na dodatek od kropłówki... Sama zaś śpiewająca żyje do końca i ma się dobrze, trzymając dziecko na ręku. To dokładnie na przekór idei kompozytora, który chciał, by ta scena, nawiązująca do *Liebestod* Izolda z *Tristana*, wzruszała głęboko słuchaczy, tak jak jego samego... (Przy okazji, czy naprawdę w naszych czasach należy pozbawić teatr jego władzy poruszania duszy?)

Ale wróćmy jeszcze do konceptów Katie Mitchell. Gdy w zakończeniu śpiewająca Melizanda wymienia imię nieżyjącego już Peleasa, ten niespodziewanie zmartwychwstaje i wchodzi do pokoju. W tej „poetyce snu” sceny, gdy zazdrosny Golaud zmusza małego Yniolda, by podpatrywał „mamusię”, nie dało się inaczej rozwiązać, jak stawiając w tym celu pokaźnych rozmiarów... drabinę! Ponadto zobaczyliśmy mnóstwo gestów i zachowań, które tylko pozornie mają coś znaczyć lub symbolizować – zapewne w celu „wyjaśnienia” widzom, o co tu chodzi... Symbolika Debussy’ego została „wzbogacona” własnymi pomysłami Katie Mitchell. W grocie na przykład zamiast śpiących włóczęgów pojawiają się deflujące postaci... Geneviève, Golaud, Arkel... Scenie spotkania młodych przygląda się Golaud – ale ten wyśniony, bo go wtedy być nie powinno – tylko jak ich rozróżnić?... Przy ostatnim spotkaniu obojga głównych bohaterów znów widzimy deflującą rodzinę, i to z opaskami na oczach – trzeba przecież pokazać, że są ślepi...

Dziwne, że przy tak realistycznym traktowaniu sytuacji i scenografii (zapożyczonej zresztą w dużym stopniu z wcześniejszej produkcji Mitchell, *Written on Skin* Georga Benjamina, i wciśniętej w „wykrojone” ze sceny nieco zbyt ciasne okna na przemian odsłaniane i zasłaniane z mało przydatnym, ale za to zajmującym znaczną część kadru ogromnym balkonem-piętrem) autorki spektaklu nie zechciały w ogóle uwzględnić symbolu tak ważnego, jak włosy – jeden z głównych leitmotywów sztuki – długie jasne włosy Melizandy, którymi oczarowuje i oplątuje Peleasa. Relację obojga tytułowych bohaterów Debussy ukazuje jako coraz bardziej namiętną, lecz mimo to w pewnym sensie dziecięcą i niewinną. Nawet Golaud wciąż w to wierzy, bolejąc, że zabił brata bez przyczyny, choć z drugiej strony nie jest do końca pewien wierności żony. Mitchell tymczasem jednoznacznie przedstawia romans Melizandy z Peleasem.

Inny problem – między scenami są dość długie interludia – to nie tylko czas na zmianę dekoracji (co w tej inscenizacji jest rzeczywiście skomplikowane). Debussy zaplanował więc naprężenność scen z muzyką oraz fragmentów czysto instrumentalnych przy zasłoniętej kurtynie „dopowiadających” poprzednią scenę lub wprowadzających nową. Reżyserka przedstawienia nie dała nam możliwości wsłuchania się w nie, bo w tych miejscach kieruje naszą uwagę na wysokie, chyba z jakiejś fabryki, kręcone schody (wypełniające lewe okno sceny), po których snują się wielokrotnie zwolnionym tempie postaci... co nie wnosi zupełnie nic. Żeby jednak „coś” się działo, krzątają się tam służące, między innymi zmieniając suknię Melizandzie nieskończoną ilość razy... Ta „celebracja” staje się też jakimś wręcz obsesyjnym „leitmotywym”... Wyliczenie pozostałych absurdów musiałoby by tu zająć wiele miejsca...

Pozostaje zatem pocieszyć się, że *Peleasa* w Teatrze Wielkim *usłyszeliśmy*, bo to, co zobaczyliśmy, to jakaś zupełnie inna bajka...

23-02-2018

GALERIA ZDJĘĆ

PELEAS I MELIZANDA, REŻ. KATIE MITCHELL, TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA



ZOBACZ WIĘCEJ



Teatr Wielki - Opera Narodowa
Claude Debussy
Peleas i Melizanda
libretto kompozytora wg Maurice'a Maeterlincka
kierownictwo muzyczne: Patrick Fournillier
reżyseria: Katie Mitchell
scenografia: Lizza Gieschan
kostiumy: Chloë Lanford
światło: James Farncombe
ruch sceniczny: Joseph Alford
przygotowanie chóru: Mirosław Janowski
obsada: Bernard Richter, Sophie Karthäuser, Laurent Alvaro, Karolina Sikora, Bertrand Duby, Joanna Kędzior, Robert Dymowski, Magdalena Różańska, Kamila Kamińska, Maria Ruddick oraz Orkiestra i Chór Teatru Wielkiego - Opery Narodowej
premiery: 21.01.2018

TAGI: Claude Debussy, Patrick Fournillier, Katie Mitchell, Warszawa, Teatr Wielki - Opera Narodowa,

Udostępnij

SKOMENTUJ

Autor

lub zaloguj się

Treść komentarza

Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem, wpisz wynik działania:

trzy plus dziesięć jako liczbę:



KOMENTARZE (1)



Grazyna Sarnowska | 2018-02-25 16:34:56

Otył

Chciałabym do powyższej wspaniałej recenzji, świetnie tłumaczącej zawiłości kompozycji Debussy’ego dodać swoje spostrzeżenia na temat scenografii i pomysłów dotyczących dzielenia sceny, kadrowania i zmniejszania sceny. Teatr, który mieści 2 tysiące widzów nie bez powodu ma taką scenę i nie bez powodu wystawiane są na niej dzieła wielkie, do których jest przeznaczona. Wrażenia widzów i to co przeżywają są najważniejsze, a jak w wielkim teatrze z małą sceną mogą być wiele odczuć. Jest to moje zdanie oczywiście, ale w kinach ekran są wielkie i w domach mamy wielkie telewizory.