

Opowieść o wtajemniczeniu

Jacek Marczyński \ Jak wprowadzić polskiego widza w skomplikowaną materię

Śpiewaków norymberskich, których nasz teatr konsekwentnie unika, skoro w historii zdarzyła się na polskich scenach tylko jedna ich premiera w 1908 roku? Można zresztą tę niechęć czy wręcz lęk zrozumieć. Dzieło fundamentalne dla niemieckiej kultury poza jej obszarem jest w gruncie rzeczy trudno przyswajalne, bo wypełniają je odniesienia do niemieckiej tradycji, na dodatek wbudowane w skomplikowaną fabułę. Relacje między bohaterami jak na Wagnera są zaś zadziwiająco bogate w niuanse psychologiczne, wystarczy wspomnieć delikatnie zarysowany, ale ważny wątek uczuciowy między Hansem Sachsem a Ewą. Na dodatek kompozytor nie ułatwia nam odbioru, bo miast stopniowo budować muzyczną strukturę, już w nietypowej dla siebie uwerturze, będącej rodzajem potpourri, atakuje masą dźwięków, wrzucając widza od razu na głęboką wodę najważniejszych w tej operze tematów.

Pamiętam dobrze własny, pierwszy bezpośredni kontakt ze *Śpiewakami norymberskimi* na przełomie wieków w Bayreuth, gdy dopiero po pięciu godzinach Wolfgang Wagner porwał mnie w trzecim akcie inscenizacyjnym rozmachem ostatniej sceny. Wspominam zaś ten spektakl dlatego, że wnuk kompozytora był właściwie ostatnim artystą, który potrafił na scenie wskrzesić XVI-wieczną Norymbergę. Czy inni współcześni twórcy też by takiemu zadaniu podołali? Z pewnością tak, ale nie chcą tego robić. Obecnie bowiem sprowadzanie *Śpiewaków norymberskich* do historycznego fresku z pieczołowicie odtworzonym kościołem św. Katarzyny czy podmiejskimi błoniami Norymbergi byłoby spłyceciem opery Richarda Wagnera o tak wieloznacznym ładunku intelektualnym. Symbolicznego znaczenia nabiera to, że po Wolfgangu Wagnerze kolejną inscenizację *Śpiewaków norymberskich* w Bayreuth przygotowała już w naszym stuleciu jego córka Katharina, całkowicie zrywając z tradycją. Zrobiła za to niezwykle interesujący spektakl o roli współczesnego artysty, o tym, jak traktujemy tradycję i o pułapkach nowoczesności.

Przykładów innego podejścia do *Śpiewaków norymberskich* można obecnie znaleźć więcej, choćby pełną uroku prawdziwie komediową inscenizację Stefana Herheima, będącą rodzajem zabawy literackiej, a zrealizowaną w Salzburgu na dwusetną rocznicę urodzin Wagnera. Również w Teatrze Wielkim w Poznaniu niemiecki reżyser Michael Sturm zrezygnował z historycznego kostiumu. W zamian jednak nieobeznany z tym dziełem polskim odbiorcom zaproponował tyle tropów i wątków, że momentami trudno je wszystkie ogarnąć. Korzyść z reżyserskiej koncepcji jest tylko taka, że na scenie przez ponad pięć godzin ciągle się coś dzieje, zatem widz, który nie nadąża za śledzeniem poszczególnych wątków i postaci, ma co oglądać, bo akcja teatralna nie słabnie właściwie ani na moment.

Pozostaje wszakże najistotniejsze pytanie: o czym jest ten spektakl, jeśli nie o XVI-wiecznych fundamentach niemieckiej sztuki, które tak starannie wyklada szewc-poeta Hans Sachs, aż do wspaniałej, finałowej puenty „Euch macht Ihr's leicht”? Na myśl przychodzą dwie odpowiedzi. Pierwsza związana jest z osobą samego Richarda Wagnera, który pojawia się na scenie podczas uwertury. Nasuwa się tu oczywiste skojarzenie z bayreucką inscenizacją Kathariny Wagner, gdzie niemal identycznie wyglądający kompozytor

w towarzystwie innych wielkich niemieckich twórców objawiał się we śnie Hansowi Sachsovi. Tu jest wszakże samotny, sportretowany jako osobnik dość żaloszny, który bezskutecznie próbuje wspiać się na pomnikowy cokół na środku sceny. Pomysł potraktowania *Śpiewaków norymberskich* jako opery autotematycznej Michael Sturm potem wszakże porzucił. Richard Wagner stał się jedną z figur pośród innych postaci, zjaw i symboli.

Ważniejsza dla całej koncepcji jest zatem sceneria, w której rozgrywa się akcja. To abstrakcyjna przestrzeń zamknięta dwoma ścianami, na których wypisano słowa: *Wahn* (urojenie) i *Sinn* (zmysł). Złączone razem znaczą: szaleństwo, ale rozdzielają je ogromne drzwi, przywodzące na myśl te, do których w *Czarodziejskim flecie* pukał Tamino, przybywszy do krainy Sarastro. Skojarzenie tym bardziej uzasadnione, że Walther von Stolzing, który przez nie wchodzi również chce doznać wtajemniczenia. Gdy przejdzie kolejne próby, zdobędzie rękę ukochanej, a jego Pamina ma na imię Ewa. Ponadto Walther w poznańskim przedstawieniu jest niewinnym chłopcem o duszy prostaczka, jak wielu bohaterów Wagnera. I jak oni jest również rycerzem, na scenie pojawia się porzucona zbroja i miecz, on zaś wchodzi na scenę z głową Jana Chrzciciela (akcja rozgrywa się przecież w wigilię dnia św. Jana). Tyle tylko, że jest to głowa nadnaturalnej wielkości, fragment kukły, bo też nic nie jest w tym spektaklu prawdziwe.

Michael Sturm korzysta z wielu konwencji, stylów i źródeł.

Są w jego spektaklu odniesienia do niemieckiego kiczu i do cyrkowej estetyki przedstawień Achima Freyera, do Biblii, bo skoro ukochana Walthera ma na imię Ewa, musi się pojawić motyw kuszenia jabłkiem, a także do popkultury. Zbiorem takich cytatów jest finał drugiego aktu, gdy podczas awantury na ulicy Norymbergi umyślnie sprowokowanej przez Hansa Sachsa, poznańską scenę zapełniają kabaretowe dziwki, esesmani, kościelni hierarchowie i mężczyzna ze świńskim ryjem. A nad wszystkimi góruje Strażnik miejski przemieniony przez reżysera w Śmierć.

Ta ewidentna pogoń za wizualnym efektem zaciemniła relacje między postaciami, a wykonawców pozbawiła możliwości niuansowania bohaterów. Najbardziej ucierpiała na tym Monika Mych-Nowicka, bo Ewę zamieniono w karykaturalny wizerunek bajkowej Małgosi, która z bratem Jasiem wyruszy chyba do lasu na spotkanie z czarownicą. Mimo to Mych-Nowicka potrafiła nakreślić Ewę subtelными, lirycznymi środkami wokalnymi, przy innym ustawieniu tej roli przez reżysera mogłaby powstać wybitna kreacja. Znacznie więcej szczęścia miał Frank van Hove, gdyż Hans Sachs najmniej uległ reżyserskiemu przetworzeniu, zatem niemiecki bas zdołał bardziej samodzielnie stworzyć jego wizerunek, dając przykład pięknego zespolenia tekstu z muzyką. A w jego wrażliwej interpretacji dojrzałość łączyła się z błyskiem dawnej młodości, gdy rozmyślał o swym uczuciu do Ewy. Ciekawie została pomyślana postać Beckmessa, którego Michael Sturm wraz ze scenografem Matthiasem Engelmannem wyróżnili kostiumem, a Bjorn Waag wiedział, jak oddać czarny charakter miejskiego pisarza, nie przerysowując go. Nieporozumieniem okazało się powierzenie partii Walthera von Stolzinga Christianowi Voigtowi, śpiewakowi obdarzonemu niewielkim, matowym głosem tenorowym. Nie był on w stanie ukazać niuansów turniejowej pieśni, interpretowanej przez niego w sposób

bezbarwny, zatem akt trzeci pozbawiony został stopniowo narastającego napięcia. Słowa uznania należą się chórowi poznańskiego Teatru Wielkiego oraz dużej grupie jego solistów obsadzonych w pozostałych rolach, na czele z Piotrem Friebe (Dawid), Rafałem Korpikiem (Veit Pogner) i Szymonem Mechlińskim (Fritz Kothner). W grze orkiestry prowadzonej przez Gabriela Chmurę brakowało oczywiście wielu niuansów i różnicowania dynamiki, z drugiej strony poznańscy muzycy oraz ich szef podjęli się działania karkołomnego w dziejach tej sceny i osiągnęli efekt co najmniej zadowalający.

Co zatem jest ważniejsze w tym przedstawieniu: myśl czy pomysły, których jest nadmiar? Kiedy w finale Michael Sturm je ograniczył, oferując oczom widzów radosną biel ubrań mieszkańców Norymbergii, pointa spektaklu stała się wyrazista i niepokojąco zapadła w pamięć. Oto bowiem tłum podchwytuje słowa Hansa Sachsa o sile niemieckiej sztuki i z uśmiechem na ustach, marszowym, coraz mocniejszym krokiem chce ruszyć w świat. Stary szewc-poeta nie jest już w stanie tłumem zatrzymać...

Józef Kański \ Na przestrzeni paru minionych dekad zdążyliśmy już trochę przywyknąć do sytuacji, kiedy w teatrze operowym reżyser – zamiast starać się o wierne i jak najbardziej wyraziste zarysowanie treści dzieła – rozwija własną opowieść o sprawach mających niewiele albo zgoła nic wspólnego z dziełem. Prezentuje przy tym nierzadko zawstydzająco skąpe umiejętności w zakresie reżyserskiego rzemiosła, o autentycznym talencie nie wspominając. Czasem też aż nadto wyraźnie widać, że nie zadał sobie trudu, by dokładnie przeczytać libretto, nie mówiąc już o gruntownym zapoznaniu się z partyturą (jeśli w ogóle potrafi ją odczytać). Sprawia to, że wielu miłośników opery, także niżej podpisany, z mniejszym niż ongiś zapalem wybiera się na przedstawienia arcydzieł tego gatunku, przewidując z góry, że wieczór przyniesie więcej niesmaku niż okazji do zachwytu. Załęgły się te praktyki w najznakomitszych nawet europejskich teatrach. Nie ominęły też, o zgrozo, przedstawień niezwykle arcydzieła, jakim niezmiennie pozostają *Śpiewacy norymberscy*.

Zajmują oni w twórczości Richarda Wagnera miejsce wyjątkowe. W przeciwieństwie do wszystkich jego dzieł z późniejszego okresu, nie przenoszą widza w legendarny świat bogów i herosów, lecz rozgrywają się w określonym miejscu i określonej historycznej epoce, a za bohaterów mają zwykłych ludzi, z autentyczną postacią szewca-poety Hansa Sachsa na czele. Jako jedyne mają pogodny charakter i nie brak w nich epizodów komediowych. Wreszcie, do tego dzieła kompozytor miał szczególnie osobisty stosunek. Kreśląc scenę, w której zgromadzona na błoniach za miastem rzesza mieszkańców Norymbergi wita nadchodzącego Hansa Sachsa, intonując chóralnie jego hymn na cześć reformacji *Wacht auf*, sam zapewne – jak zauważył w swej pomnikowej monografii Zdzisław Jachimecki – „marzył o podobnym powitaniu ze strony całego narodu”. Żyjąc dość długo na tym świecie, zdążyłem na szczęście, w młodych latach, załapać się jeszcze na znakomite pod każdym względem przedstawienie. We wrześniu 1957 roku trafiłem na Festiwal Operowy w Monachium, gdzie było mi dane obejrzeć wspaniały spektakl *Salome* Straussa (z młodą Birgit Nilsson w tytułowej roli), a zaraz po nim – właśnie *Śpiewaków norymberskich*. Było to przedstawienie wręcz idealne. Inscenizacja Helmuta Jürgensa w każdym szczególe zgodna z treścią toczących się wydarzeń, podobnie jak odpowiednio zaprojektowana realistyczna sceneria i stylowe stroje. Muzyka wspaniale brzmiąca pod batutą jednego z ostatnich wagnerowskich kapelmistrzów wielkiej

miary Hansa Knappertsbuscha i cudownie śpiewające chóry. Soliści nie tylko pięknie śpiewali, lecz także bez wyjątku odznaczeni się wyrazistymi osobowościami, tworzyli w pełni wiarygodne postacie, których działania i zachowanie w naturalny sposób wynikały z określonych sytuacji.

Wszystko tak dalece tchnęło prawdą, że po upływie niespełna pół godziny poczułem, jakbym się znalazł w XVI-wiecznej Norymberdze i zdawało mi się, że to, co oglądam na scenie, dzieje się naprawdę, tyle że protagoniści zamiast mówić – śpiewają. Do tej pory zachowały się w mojej pamięci sylwetki i nazwiska śpiewaków. A zatem: znakomity wiedeński bas-baryton Otto Edelmann w roli Hansa Sachsa, niemiecki bas o imponującej postawie Ferdinand Frantz jako złotnik Veit Pogner, obdarzona pięknym głosem oraz urzekającą urodą i wdziękiem szwajcarska sopranistka Lisa della Casa jako jego córka Ewka, ceniony tenor Hans Hopf w roli rycerza Waltera von Stolzinga i charakterystyczny bas Kurt Böhme jako pokraczny Beckmesser (w którego postaci ucieleśnił Wagner całą wrogą mu i zawistną krytykę). Ten spektakl do dziś zaliczam do moich najpiękniejszych operowych przeżyć.

Z Bayreuth zaś z przyjemnością wspominam zrealizowane pod koniec lat sześćdziesiątych przedstawienie pod dyktando świetnego włoskiego kapelmistrza Silvia Varvisa, jak też inne, późniejsze o lat kilkanaście, z imponującą znajomością rzeczy zainscenizowane przez Wolfganga Wagnera, gdzie w obsadzie wyróżniał się świetny baryton Bernd Weikl w partii Sachsa oraz pełen młodzieńczego uroku tenor Siegfried Jerusalem jako Walter. Ze zbliżonego czasu pamiętam jeszcze bardzo udane, obfitujące w ciekawe pomysły przedstawienie w amsterdamskim Teatrze Carré.

Potem jednak zaczęły się schody. Oto w jednym z operowych teatrów umieszczono wszystkich protagonistów między konarami rozłożystego drzewa. Co to miało oznaczać i czy padające stamtąd frazy mogły trafiać do serc i umysłów słuchaczy z większą wyrazistością – dalibóg nie wiadomo. Gdzie indziej znowu reżyser zechciał zasugerować widzom wyobcowanie nikczemnego Beckmessera spośród szacownego grona mistrzów, przedstawiając go jako Żyda. Świadomy rzeczy Wolfgang Wagner, gdy mu o tym podczas jednego z naszych spotkań opowiedziałem, zareagował bardzo ostro i stwierdził, że w XVI-wiecznych Niemczech Żyd nie mógł żadną miarą piastować we władzach miasta jakiegokolwiek urzędu. Katharina Wagner, córka Wolfganga, prawnuczka wielkiego Richarda, realizując w Bayreuth dwunastą inscenizację *Śpiewaków norymberskich* na scenie Festspielhausu, uznała za właściwe przedstawić rycerskiego Waltera jako młodego chuligana, arogancko przeszkadzającego mistrzom w ich obradach, a na końcu pozwalając antypatycznemu Beckmesserowi zostać niemalże zwycięzcą turnieju.

A ubiegłego lata wzięty reżyser Barrie Kosky akcję pierwszego aktu umieścił w salonie bayreuckiej willi „Wahnfried”, zakończenie aktu drugiego nasycił intensywną żydowską symboliką (choć kwestia żydowska pod żadną postacią w treści opery tej nie występuje). A pełną radości finałową scenę uroczystości na błoniach połączonej ze zwycięskim dla Waltera turniejem śpiewaczym, podniosła oracją Sachsa na cześć mistrzów starej wielkiej sztuki i zaręczynami zakochanej pary, scenę opromienioną oczywiście odpowiednią do jej klimatu muzyką, postanowił rozegrać na sali sądowej, gdzie niebawem rozpocząć się ma norymberski proces hitlerowskich zbrodniarzy, ewokując tym samym atmosferę pełną napięcia i grozy. „Panie Boże! Ty to widzisz i nie grzmisz?” – chciałoby się zawołać w ślad za Sienkiewiczem.