
Numer 164(217)



Opis wydania:

Od redakcji 164(217), czyli nowy status i redaktor.
10 sierpnia 2023

Powracamy po krótkiej wakacyjnej przerwie z pełnoprawnym statusem czasopisma dzięki otrzymanemu globalnemu numerowi ISSN oraz w poszerzonym składzie redakcyjnym. Do naszego zespołu dołączył bowiem Karol Rawski znany z publikowanych od roku recenzji przedstawień w teatrach Warszawy, Gdańska i Łodzi.

Obecna edycja „Teatrologii” zawiera trzy recenzje. Aleksandra Wach, której zawdzięczaliśmy już korespondencję z Paryża, tym razem polecała do Londynu. W Savoy Theatre obejrzała adaptację słynnej powieści Hany Yanagihary „A Little Life”, którą przygotował i wyreżyserował Ivo van Hove. Publikujemy więc wnikliwe omówienie granego na West Endzie spektaklu o cierpieniach nowojorskich gejów, opisanych przez amerykańską pisarkę z hawajskim rodowodem, wystawionego zaś przez holenderskiego reżysera pochodzącego z Belgii.

Ale poruszając się w skali globalnej bynajmniej nie ignorujemy małych ośrodków, ponieważ Karol Zimnoch wybrał się do podlaskiego Supraśla, gdzie w Teatrze Wierszalin zobaczył „Wyzwolenie” Stanisława Wyspiańskiego w realizacji Piotra Tomaszuka.

Natomiast Kalina Zalewska z okazji 79. rocznicy wybuchu Powstania Warszawskiego w poświęconym mu muzeum obejrzała kolejne przedsięwzięcie Michała Zadary z zakresu „prawa performatywnego” złożone z wykładu o ludobójstwie i krótkiej pantomimy. Po powstałych w Teatrze Powszechnym performansach o zmuszaniu do emigracji Żydów w PRL-u w 1968 (Sprawiedliwość) i ograniczaniu przez obecny rząd napływu imigrantów przez granicę z Białorusią (Odpowiedzialność) tym razem uwaga Zadary została skierowana przez pravicową dyrekcję muzeum na rozmowy z niemieckimi zbrodniarzami, w tym z dowódcą podczas rzezi Woli w sierpniu 1944, przeprowadzone w RFN przez Krzysztofa Kąkolewskiego i opublikowane w tomie Co u pana słyhać? skądinał granym aż na czterech scenach w latach 1979–80. Z wywiadów Kąkolewskiego nie zostało jednak w spektaklu „Cisza” nawet słowo. Zgodnie z wolą konserwatywnych historyków miał on przypomnieć o zbrodniach niemieckich dokonanych w Warszawie, a roztrząsa tylko w formie wykładu abstrakcyjne pojęcie ludobójstwa. Zadara znowu przechytrzył swych mecenasów.

Jarosław Jakubowski w związku z przypadającą 15 sierpnia dziesiątą rocznicą śmierci Sławomira Mrożka w Nicei ujawnia drugą część swych diarystycznych zapisków poświęconych temu dramatopisarzowi. Jego felieton otwierają jednak rozważania o lecie, którego połowa właśnie minęła.

Justyna Kozłowska omawia wydane w dwóch tomach Dramaty radiowe Iwony Rusek (z których dwa: „Warszawski wrzesień” i „Cisza”, prezentowaliśmy na łamach „Teatrologii”), odwołujące się często do polskiej historii. Natomiast Małgorzata Komorowska w kolejnej części swych szkiców o operze przypomina siedemnastowieczną Jerozolimę wyzwoloną Torquata Tassa jako źródło librett operowych.

W końcu zapraszamy na 12 edycję Festiwalu Teatru Dokumentalnego Sopot Non-Fiction, która odbędzie się pomiędzy 26 sierpnia a 2 września.
rw.

Autorzy:

„Teatrologia.info” jest tygodnikiem teatralnym zarejestrowanym w rejestrze czasopism. Od listopada 2019 roku wydawcą portalu jest Polska Kompania Teatralna (<https://www.polskakompaniateatralna.pl>), zaś redakcję sprawuje obecny zespół.

„Teatrologia.pl” to nazwa portalu, który jest rozszerzoną, cyfrową wersją tygodnika „Teatrologia.info”. Redakcja tygodnika i portalu jest tożsama.

Pismo publikuje recenzje przedstawień teatralnych i książek, eseje, wywiady i felietony. Prezentuje także dramaty i ich zarejestrowane na wideo performatywne czytania, których jest producentem.

Teatrologia.info zarejestrowana jest w międzynarodowym systemie informacji o wydawnictwach ciągłych i

Siedziba redakcji znajduje się w Warszawie.

kontakt do redakcji:

redakcja@teatrologia.pl

tel. mobile: (48) 573 521 446

redakcja:

Jagoda Hernik Spalińska (redaktor naczelny)

Marzena Kuraś (redaktor)

Magdalena Smorzewska (sekretarz redakcji)

Rafał Węgrzyniak (redaktor)

Karol Rawski (redaktor)

Aleksandra Wach / KIEDY MIŁOŚĆ NIE WYSTARCZY

By teatrologia.info

10 sierpnia 2023

Kategorie: recenzja



fol. Jan Versweyeld

A Little Life na podstawie powieści Hany Yanagihary, reżyseria Ivo van Hove, Savoy Theatre w Londynie.

Powieść *Małe życie* autorstwa Hany Yanagihary, amerykańskiej pisarki i dziennikarki z hawajskim rodowodem, nie jest łatwym materiałem do przeniesienia na deskę teatru. Wydana na rynku anglosaskim w 2015 roku, bardzo szybko osiągnęła status bestsellera i została nominowana do prestiżowych nagród literackich, takich jak The Man Booker Prize for Fiction czy National Book Award. Podejmowana przez autorkę w sposób bardzo obrazowy

trudna tematyka przemocy seksualnej, radzenia sobie z traumą czy też samookaleczania sprawia, że książkę cechuje gęsta i pesymistyczna atmosfera, a Jude – główny bohater powieści – został przez wielu krytyków okrzyknięty „jedną z najbardziej przeklętych przez los postaci w literaturze”. Z drugiej strony w historii tej jest dużo czułości i miłości, a przedstawione w niej studium relacji czwórki przyjaciół odczarowuje wiele krzywdzących i toksycznych archetypów kulturowych. Umiejętne lawirowanie pomiędzy tymi dwoma nastrojami wymaga jednak ogromnych zasobów empatii i świetnego warsztatu reżyserskiego, a fakt, że Yanagihara w swojej narracji przeplata wiele różnych perspektyw i linii czasowych bynajmniej nie ułatwia zadania. Wreszcie dochodzi przytłaczająca przy próbach adaptacji objętość powieści (polskie wydanie z 2016 roku liczy 817 stron), która w wersji scenicznej została skondensowana do niecałych 4 godzin.

Zadania podjął się Ivo van Hove – wybitny belgijski reżyser teatralny, któremu nieobcy jest zarówno świat West Endu, jak i Broadwayu, gdyż w swoim dorobku posiada m.in. Nagrodę Oliviera oraz Tony. Polska publiczność miała okazję przekonać się, z jaką precyzją potrafi on inscenizować i kompilować obszerne

fabularnie historie, kiedy to w 2017 roku na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Dialog” we Wrocławiu zaprezentowano *Kings of War* – spektakl oparty na aż trzech kronikach historycznych Shakespeare’a. Początkowo

adaptacja *A Little Life* powstała w języku holenderskim (premiera 23 września 2018) na potrzeby International Theater Amsterdam, w którym van Hove pełni funkcję dyrektora. W sierpniu 2022 roku zespół wystąpił ze spektaklem na Międzynarodowym Festiwalu w Edynburgu, co zapoczątkowało rozmowy na temat transferu sztuki na West End. Oczywiście, dostosowanie inscenizacji do systemu producenckiego, mającego zupełnie inną specyfikę niż teatr repertuarowy jakim jest ITA, na pewno wymagało pewnych zmian scenariuszowych i realizacyjnych. Myślę, że bardzo ciekawe mogłoby się okazać porównanie obu produkcji właśnie poprzez pryzmat systemów, w jakich powstawały. Niemniej jednak, wersja westendowska, bardziej nastawiona na zysk finansowy, wzbogaciła się w wyniku tego procesu o gwiazdorską obsadę, na czele której stanął James Norton, znany m.in. z filmu *Małe kobiety* w reżyserii Greta Gerwiga czy roli tytułowej w *Obywatelu Jonesie* Agnieszki Holland.



fot. Jan Versweyveld

Książka Yanagihary opowiada historię czwórki przyjaciół – Jude’a (w tej roli James Norton), Willema (Luke Thompson), JB (Omari Douglas) i Malcolma (Zach Wyatt) – których relacje na przestrzeni lat przeżywają swoje wzloty i upadki. Równie istotnym bohaterem powieści jest jednak także miasto, w którym żyją – Nowy Jork. Czytelnicy mają możliwość poznać je z prawie każdej możliwej perspektywy, ponieważ Jude w życiu zawodowym jest prawnikiem, Willem – aktorem, JB – artystą z własnym studio, a Malcom – architektem. Dzięki temu przedstawiony zostaje zarówno korporacyjny Nowy Jork, nastawiony na błyskawiczny sukces w każdej sferze życiowej, jak i artystyczny – pełen ekstrawaganckich osobowości i nadmiernie gloryfikowanego narcyzmu. Ten dodatkowy „bohater” w spektaklu zostaje błyskotliwie zainscenizowany dzięki wykorzystaniu ekranów ledowych, ustawionych na bocznych ścianach sceny, na których wyświetlane są projekcje wideo ulic Nowego Jorku autorstwa Jana Versweyvelda. Co ciekawe, widzowie obserwują miasto z perspektywy stanów emocjonalnych Jude’a – kiedy traci on kontrolę nad sytuacją, ruch kamery jest zdecydowanie szybszy, wręcz paniczny; z kolei gdy przeżywa stany odrealnienia lub wzmóżonej depresji – kamera zwalnia, a projekcja staje się czarno-biała; złość objawia się zmianą kontrastu kolorystyki; rezygnacja i wycieńczenie – widzeniem tunelowym lub całkowitym zanikiem wizji. Ivo van Hove od samego początku stawia

Jude’a w centrum wykreowanego na scenie świata, w przeciwieństwie do Hanyi Yanagihary, która stopniowo odkrywała przed czytelnikiem, kto tak naprawdę jest głównym bohaterem jej powieści. Widzowie śledzą wydarzenia z perspektywy mieszkania Jude’a, którego najistotniejszym elementem jest umywalka w łazience, gdzie mają miejsce wszystkie jego próby samookaleczania. Po prawej stronie sceny znajduje się pracownia artystyczna JB – praktycznie wypchnięta za kulisy w obliczu narastającego z każdą sceną konfliktu między bohaterami. Po lewej zaś widać nowoczesną kuchnię z domu Harolda (opiekuna i mentora Jude’a, w tej roli Zubin Varla) – namiastkę bezpiecznej i przyjaznej przestrzeni, którą jednak łatwo ukryć w ciemności odpowiednią grą światła.

Najistotniejszym rozwiązaniem scenograficznym jest jednak umieszczenie w tylnej części sceny dodatkowej trybuny dla publiczności. Paradoks życia w wielkim mieście wybrzmiewa w pełni – choć dookoła Jude’a jest pełno ludzi, to ostatecznie nikt nie jest w stanie wyrwać go z jego samotności.

Rola Jamesa Nortona jest niezwykle wymagająca fizycznie i emocjonalnie. Aktorowi niesamowicie udaje się połączyć kruchość Jude’a z jego wybuchami agresji i złości. Sceny samookaleczania są na tyle wiarygodne i intymne, że niejedna osoba na widowni musiała odwrócić od nich wzrok. Zresztą ilość sztucznej krwi pojawiającej się na scenie jest na tyle duża, że aktorzy potrzebują specjalnie zainscenizowanych momentów dramatycznych na jej uprzątnięcie. Równocześnie jednak Norton fantastycznie sprawdza się w scenach retrospektywnych, kiedy Jude opowiada i przeżywa na nowo swoją traumę z dzieciństwa związaną z wykorzystaniem seksualnym. Sceny, w których bohater sam rezygnuje ze swojej szansy na szczęśliwe zakończenie, są wyjątkowo bolesne właśnie dzięki temu, że aktor bardzo obnaża się emocjonalnie przez publiczność. Do

obnażenia fizycznego zresztą także dochodzi – Ivo van Hove wielokrotnie odwołuje się do symboliki ciała jako więzienia, stanowiącego dla głównego bohatera bolesne przypomnienie doznanej traumy. Reszta obsady również prezentuje wysoki poziom gry aktorskiej, jednak trudno jest jej się wybić z cienia Jamesa Nortona. Luke Thompson jako Willem zgrabnie balansuje pomiędzy rolą wyrozumiałego przyjaciela a spragnionego bliskości kochanka, ale nie dostaje wystarczająco dużo przestrzeni, żeby zabłysnąć. Ostatecznie jego funkcja w sztuce sprowadza się do bycia powiernikiem Jude’a, a paradoksalnie najbardziej wymowne są sceny, w których biernie siedzi na kanapie, podczas gdy jego przyjaciel coraz bardziej pogrąża się w autodestrukcji. Omari Douglas jako JB w pierwszym akcie wnosi na scenę powiew lekkości i humoru, pozwalający choć na chwilę wytchnienia od pesymistycznej atmosfery. Zubin Varla w roli Harolda jest z kolei idealnym obrazem bezsilności wobec zastanego problemu. Jego końcowy monolog, choć trochę zbyt dosłowny i bezpośredni w wydźwięku, puentuje całość spektaklu przesłaniem o bezkompromisowości miłości.



fot. Jan Versweyveld

Małe życie jest trudną opowieścią o człowieku, którego nie dało się uratować. Ivo van Hove pokazuje, że nawet jeśli otoczy się kogoś bezwarunkową miłością, to nie zawsze można mu pomóc. W pierwszym akcie reżyser stara się jeszcze nakłonić widzów do poszukiwania niedopatrzeń i winnych

– wskazuje na nieobecność i bierność Willema, konflikt z JB, wreszcie nadopiekuńczość i nadmierneprzesuwanię granic Jude’a przez Harolda. Pod tym względem adaptacja teatralna jest odważniejsza od książkowego oryginału, sprawniej i chętniej operuje niedomówieniem. W scenie próby samobójczej Jude’a, zamykającej akt pierwszy, wybrzmiewa piosenka Jamesa Blake’a *Don’t Miss It*, a słowa „Everything is about me, I am the most important thing” zostają z widzami przez całą przerwę niczym oskarżenie. W drugim akcie tempo ulega jednak drastycznej zmianie. Jude w końcu decyduje się na opowiedzenie swojej historii, a widz poznaje prawdziwych złoczyńców. Dosłowność, obrazowość i rozciągłość tych scen sprawiają, że mniej tu filozofowania i doszukiwania się ukrytych kontekstów, jednak ciężar emocjonalny wciąż ma niesamowitą siłę rażenia.

Spektakl stworzony na podstawie powieści Hanyi Yanagihary sprawdza się zarówno jako niezależne dzieło, jak i dopełnienie pierwowzoru literackiego. Reżyserska wizja Ivo van Hove’a wnosi bardzo dużo nowych kontekstów i kładzie nacisk na nieco inne problemy. Nie jest to spektakl łatwy w odbiorze – dużo osób może w nim znaleźć sceny lub odkryć emocje niepokojąco przypominające własne doświadczenia. Twórcy mają jednak świadomość społecznej roli teatru i sztuki – nie tylko udzielają widzom lekcję empatii, ale także dbają o to, żeby zaopatrzyć ich w odpowiednie narzędzia reagowania. Wchodzący do teatru otrzymywali broszurę informującą o tym, gdzie szukać pomocy, jeśli któreś sceny lub tematy poruszone w spektaklu wywołają u kogoś intensywne emocje lub skojarzenia. Jest to propozycja teatralna, na którą warto poświęcić swój czas, zwłaszcza, że na początku października będzie można obejrzeć rejestrację spektaklu w wybranych kinach sieci Helios.

A Little Life na podstawie powieści Hanyi Yanagihary; adaptacja: Koen Tachelet, Ivo van

Hove, Hanya Yanagihara; reżyseria: Ivo van Hove; scenografia, oświetlenie i wideo: Jan Versweyveld; kostiumy: An D’Huys; muzyka: Eric Sleichim; Występują: James Norton, Luke Thompson, Omari Douglas, Zach Wyatt, Elliot Cowan, Zubin Varla, Nathalie Armin, Emilio Doorgasingh. Savoy Theatre w Londynie, premiera w Harold Pinter Theatre 25 marca 2023.

Karol Zimnoch / TWARDY ORZEŁ DO ZGRYZIENIA

By **teatrologia.info**
10 sierpnia 2023
Kategorie: **recenzja**



fot. Magdalena Rybij

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego, reżyseria Piotr Tomaszuk, Teatr Wierszalin w Supraślu.

O *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego można powiedzieć wiele, ale na pewno nie to, że jest to utwór prosty w interpretacji – zarówno dla artystów, jak i publiczności. Teatr Wierszalin podjął jednak rękawicę rzuconą przez „czwartego wieszczą”, przenosząc kalejdoskop symboli polskiej tożsamości w realia XXI wieku, z pytaniami o jego aktualność. I odważny był to – nawiązując do treści dramatu Wyspiańskiego – „czyn”.

Wyzwolenie w reżyserii Piotra Tomaszuka zaprezentowane przez zespół supraskiego Teatru Wierszalin to przedstawienie osobliwe. Dość powiedzieć, że widowisko rozpoczyna się od wrzucenia na scenę butów, za którymi przychodzi zaraz artysta-Konrad – w tej roli fenomenalny Rafał Gąsowski, którego zdążę jeszcze pochwalić w dalszej części recenzji. To, co robi na scenie, jest co najmniej zaskakujące, gdyż rozpoczyna on swój monolog, obierając kapustę i kładąc sobie jej liście na szyję, co ewidentnie poprawia jego suchotniczy kaszel. Całe przedstawienie utkane jest z podobnych osobliwości, przypominających zresztą trochę estetykę *Ślubu* Witolda Gombrowicza w reżyserii Eimuntasa Nekrošiusa, granego niegdyś w Teatrze Narodowym w Warszawie.

Piotr Tomaszuk nie ułatwił zadania sobie oraz publiczności, ponieważ wprowadził pewne zmiany w tekście, skracając go lub rozciągając w określonych miejscach. Takie skróty myślowe oraz przeciągnięcia widać szczególnie w drugim oraz trzecim akcie. Pomimo to supraskie *Wyzwolenie* zdaje się być tak blisko tekstu utworu, jak tylko jest to możliwe. Akt drugi – w tekście zdecydowanie najdłuższy, gdyż Konrad rozmawia na scenie z ponaddwudziestoma różnymi Maskami, w czasie których to dywagacji rozważa obraz Polski, świata oraz sztuki – został skondensowany do kompilacji kilku chyba najważniejszych dialogów. Skrócenie tej części do przeglądu najciekawszych Masek – ale też najbardziej kontrowersyjnych (m.in. apoteoza cenzury narodowej), zdaje się być dobrą decyzją reżyserską. Rozmowy przerywane były cyklicznie powracającym na scenę korowodem postaci ze „stronnictw” z pierwszego aktu, deklamujących maniakalnie swoje kwestie krzycząc, płacząc, śmiejąc się – a to wszystko z Polską na ustach. Spektakl wpadł przez to w pewien rytm, trans. Ciekawa była to wizja, kiedy na scenę wkraczała parada czy też szopka polska,

deklamując składankę przeróżnych haseł. Istne *Polonia ex machina*.



fot. Magdalena Rybji

Tempo przedstawienia spadło jednak zauważalnie w ostatnim akcie, kiedy to Konrad dochodzi do nienapawających optymizmem konkluzji. Miota się on gorączkowo pomiędzy alegoriami polskości: kosami postawionymi na sztorc, zbroją husarską, krzyżem i szablą a prześwitującą zastoną z orłem w koronie, a także symbolicznymi ramami, w których się nie mieści, wciąż powtarzając jak mantrę pragnienie: „Musimy coś zrobić, co by od nas zależało, zważywszy, że dzieje się tak dużo, co nie zależy od nikogo”. W pamięć zapada scena, gdy demonstruje „czyny”, czyli owe „coś”, co może zrobić i co by od nas zależało, za pomocą zawartości swoich kieszeni. Kolejno wbija on gwóźdź, nabija nań główkę kapusty, zapala świeczkę, a na sam koniec demonstracyjnie pali kawałek kądzieli. Wszystko dzieje się w rytmie wspomnianej powracającej szopki polskiej, niedającej o sobie zapomnieć nawet na chwilę.



fot. Magdalena Rybji

Forma przedstawienia wydała mi się bardzo interesująca. Nie jest tajemnicą, że *Wyzwolenie* Wyspiańskiego realizuje koncepcję teatru w teatrze. Z uwagi jednak na to, że Konrad gra nie tylko Konrada, co często akcentuje „wychodzeniem” ze swojej roli, można tu chyba mówić o wprowadzeniu jeszcze jednej metawarstwy. Rafał Gąsowski kreuje poetę, który jedynie wciela się w pisane przez siebie postacie, notując przy tym skrętnie zaimprovizowane partie swojego powstającego dzieła. Często deklamuje też dialogi samodzielnie, nazywając postaci, których kwestię obecnie wypowiada. Dzięki tym zabiegom Rafał Gąsowski mógł zaprezentować pełną gamę swoich aktorskich zdolności. Świetnie lawirował pomiędzy różnymi postaciami, szczególnie w drugim akcie, kiedy każdej z Masek podkładał głos o innej barwie i manierze. Brzmiało to znakomicie. Nie rozumiem jednak, dlaczego główka kapusty okazała się najważniejszym atrybutem aktora. Myślę jednak, że taka zabawa formą i metanarracyjność przedstawienia Tomaszuka pozostaje w ścisłej zgodzie z treścią utworu, poszerzając, a nie przeinaczając, jego pierwotne znaczenie.



fot. Magdalena Rybji

Reżyser nie zapomniał również o kluczowej kategorii w poetyce teatru Wyspiańskiego – syntezie sztuk. Przedstawienie zaprezentowane przez Teatr Wierszalin jest przepełnione ruchem, tańcem, śpiewem, a także sztukami plastycznymi (choć raczej nie w takiej formie, jak wyobrażał to sobie autor). O ile jednak Wyspiański teatr swój widział ogromnym, Tomaszuk ukazał go skąłowaciałym. Scenografie, kostiumy, kreacje – wszystko to trąci myszką, jest jakby w dekonstrukcji (a może właśnie w konstrukcji?), entropii, przemianie. Wierzę jednak, że jest to efekt bardzo przemysłanej wizji reżyserskiej, być może, aby możliwie najplastyczniej oddać ideę przewodnią *Wyzwolenia* – Polskę *in progres*. Decyzja zespołu Teatru Wierszalin o skupieniu się na formie przedstawienia miała jednak swoje negatywne konsekwencje. Szczególnie zauważalne było to w ostatnim akcie, który wydał mi się lekko przepoetyzowany.

Myślę, że śmiało można uznać, że Teatr Wierszalin, wystawiając *Wyzwolenie*, porwał się na odważny „czyn”, który nie skąłowacił do kabotyńskiego „gestu”. Pytania o aktualność utworu i w konsekwencji bardzo bliskiej tekstowi realizacji Tomaszuka pozostają jednak jak

najbardziej otwarte. I są to pytania bardzo trudne: Czym jest Polska? Kim jest Polska? Kiedy jest Polska? Czy sztuka może być wyzwolona? A jeśli tak, to właściwie od czego? Nie zaskoczę tu tych, którzy *Wyzwolenie* znają – również w Supraślu kończy się ono fiaskiem, niedowyzwoleniem. Ostatecznie sytuacja nie jest zbyt pocieszająca: Konrada tak naprawdę nie ma, jest jedną z Masek; teatr w teatrze wciąż konstruuje się i dekonstruuje na oczach widzów; wciąż objawia się Polska, która jest jednak raz tylko słowem, raz ideą, raz przestrzenią, a raz gwałtownym tumultem; sztuka narodowa pozostaje narodowa w pełnym tego słowa znaczeniu. Konrad Wyspiańskiego i Tomaszuka miał chyba jedno marzenie, aby – parafrazując Jana Lechonia – w teatrze teatr, nie Polskę, zobaczyć. Tego jednak uczynić nie potrafił.



fot. Magdalena Rybji

Wyzwolenie Autor: Stanisław Wyspiański; reżyseria: Piotr Tomaszuk; scenografia: Mateusz Kasprzak; muzyka: Adrian Jakub-Łukaszewicz oraz Piotr Tomaszuk. Występują: Rafał Gąsowski, Monika Kwiatkowska, Dariusz Matys, Magdalena Dąbrowska, Mateusz Stasiulewicz. Teatr Wierszalin w

Supraślu, premiera 1 lipca 2023.

Jarosław Jakubowski / MOJE NOCE Z MROŻKIEM (Część 2)

By **teatrologia**info
10 sierpnia 2023
Kategorie: **Felieton**



Adam Pawlikowski do Zbyszka Cybulskiego w filmie *Popiół i diament* w reżyserii Andrzeja Wajdy, 1958 rok.

Jest sierpień 2023, a ja mam wrażenie, że z każdym sierpniem umiera kolejny kawałek mitycznego Lata, które noszę w sobie odkąd jestem zdolny do noszenia czegośkolwiek. Jest to Lato bezczasowe, to znaczy nieprzynależące do żadnego punktu na „osi czasu” (cokolwiek to umowne pojęcie znaczy), za to posiada wyraźną topografię i właściwości organoleptyczne. Pachnie rozgrzanym piachem leśnej drogi, igliwem, sosnową żywicą, a jego godłem jest błękitna, połyskliwa chorągiewka jeziora, którą widać

pomiędzy drzewami. Im bardziej się do niej zbliżam, tym natarczywsze są wołania, piski, śmiech. Dzieci pędzą do wody, która rozpryskuje się w słońcu na miliard brylantów. Niebo przecina odrzutowiec, pozostawiając białą postrzępioną szramę. Ale niebo nie otwiera się, trwa nad nami spokojne, bezchmurne - zapowiedź tych kilku tygodni wakacji, które jeszcze nam zostały. I one zawsze są w zapasie, i jest bezpiecznie jak w dobrze zaopatrzonym schronie albo magazynie rezerw strategicznych.

I tylko kolejne śmierci obgryzają to Lato jak owoc zakazany, pozbawiając go obrzeży, a pusta przestrzeń przesuwają się bardzo powoli, lecz miarowo ku centrum obrazu. A tam migocze, wciąż świeża i żywa, chorągiewka jeziora, i słysząc harce dzieci, które najchętniej nie wyszłyby już z wody, żeby nie musieć ewoluować nieuchronnie w produkcyjno-konsumpcyjne formy życia.

Śmierć Mrożka w korowodzie śmierci mniejszych i większych zajmuje pozycję jej należną i niepodrabialną, jak każda inna śmierć. Sam Mrozek zdawał się ją antycypować i widzieć w szerszym kontekście – śmierci życia jako takiego. Nie wiadomo, czy Ziemia w jego wizji miała żyć dalej, acz już bez żywej powłoki, jako bryła substancji chemicznych dryfująca w pustym kosmosie, czy też solidarnie z ziemskim życiem błękitny glob miałby zejść ze sceny dziejów prosto w czeluści nieistnienia. W każdym razie w wypowiedzi dla miesięcznika „Teatr” udzielonej na rok z okładem przed własnym zgonem, Mrozek precyzyjnie łączy kropki i wychodzi mu rączy koń Apokalipsy: „Moim zdaniem dramat świata zmierza ku zakończeniu. Świat i nasza rzeczywistość nie są rozciągliwe. Objawy końca podpowiada przyroda, co zazwyczaj się pomija. A dla mnie ważne są takie sytuacje, jak na przykład to, co się dzieje w amerykańskim stanie Montana, który słynął z odpornych na przemijanie dębów. Obecnie ulegają masowej zagładzie. Plaga chrząszczy, która je niszczy, jest nie do zatrzymania.

Kolejnym niepokojącym sygnałem jest rybołówstwo głębinowe. Ryb nie ma już w naszych morzach blisko brzegu. Zostały wyniszczone. Trzeba łowić dalej, głębiej, w czym specjalizują się jednostki z krajów azjatyckich. Zostawiają po sobie pustkę. To są szczegóły, ale gdy zebrać je do kupy – układają się w niepokojącą mozaikę. To przejawy śmierci." („Teatr” 2012 nr 2)

A potem runął dwa tysiące trzynasty. Zanurzam batyskaf w moich ówczesnych zapiskach, żeby spojrzeć w twarz tamtemu komuś, kto je zapisywał. Jeśli uznać człowieka za continuum czasoprzestrzenne, to wszystko wskazuje na to, że tamten ktoś był mną, a ja byłem nim. Ale.

Oczywiście zdaję sobie sprawę, że wszystko, co wtedy zapisał tamten ja, może zostać wykorzystane przeciwko mnie dzisiejszemu, ponieważ, jak chciał Kafka, w wojnie między mną a światem kibicuję światu, zaś między smutkiem a nicością wybieram smutek. To już Faulkner.

15 lutego 2013

W „Dialogu” nowa sztuka Mrożka pt. *Karnawał albo pierwsza żona Adama*. Robi wrażenie napisanej „lekką”, „od niechcenia”. Na pewno nie polubią jej modnisie. Za mało szokująca, krzycząca, histeryczna. Za mało łopatologicznie ideologiczna. Co nie znaczy, że jakoś mną wstrząsnęła. Nie, to porządna, porządnie obmyślana i wykonana robota dramaturgiczna, bez fajerwerków, ale z solidną podpórką filozoficzną. Chodzi mniej więcej o to, że człowiek współczesny zatracił zdolność myślenia magicznego, religijnego, transcendentalnego. Pozostają mu formy stare, których on jednak intuicyjnie nie odrzuca, bo czuje się w nich bezpiecznie. Bóg – co z tego, że to już bardziej staroświeckie słowo niż autentyczna treść, skoro pozwala nam poczuć się lepiej w ciemności.

7 marca 2013

Jasne, planuj, planuj chłopcze, a wszystko i tak odbędzie się tak, jak chce Szef. Na razie postanowił, że skończysz 39. rok życia. Nic w

związku z tym specjalnego nie czuję. Czuje to moje ciało, ale z tym pogodziłem się już jakiś czas temu. Wszystko jest kwestią pogodzenia się z ogólnymi warunkami, na które nie ma się wpływu. Walkę można podejmować jedynie w ramach tego, czym się dysponuje. Teraz na przykład toczę walkę o napisanie powieści, choć dalibóg niezupełnie wiem, po co mi ona, skoro mogę w tym czasie napisać z trzy sztuki teatralne. Ale piszę ją, bo takie są niepisane reguły tej gry.

Chciałbym też mieć trzeci tom *Dzienników* Mrożka, który właśnie wyszedł. Czuję wręcz fizyczny głód tej książki, ale nie mam pieniędzy, żeby ją kupić.

2 kwietnia 2013

Przyszedł trzeci tom *Dziennika* Mrożka. I znowu dałem nura w te zapiski udręczonej samoświadomości. Głowy, głowy czułej na ciemność i światło. Nigdy niezasypiającej. Ponadto boli mnie gardło i gdy zmierzyłem dziś sobie temperaturę, termometr pokazał 35,5.

Ponadto jakieś wieczorne poruszenie na ulicach tutejszych. Więcej niż zwykle nietrzeźwej młodzieży, ktoś odpalał race, za oknem wybuchają też i gasną głosy. Nie znam ludzkich zamysłów, nie wiem, w jakim celu ludzie robią większość z rzeczy, które robią. Ale są i to wystarczający powód, żeby na nich uważać.

Ponadto zepsuł mi się zamek w kurtce, którą lubię.

Jest późno, jestem słaby, ale nie kładę się, bo... Bo napiszę coś ważnego? Przełomowego? Otwierającego nowe horyzonty? Udręczone ciało, umysł i to coś, co zwykło się nazywać duszą, choć na ogół siedzi cicho, jakby się ukrywało. Przede mną?

30 kwietnia 2013

Lampa wisi nade mną i świeci żółto.

Szklanka jest pusta.

Stukanie klawiszy rozlega się w rozległej kuchni.

Nic dziś nie przeczytałem, a nie, przeczytałem parę stron trzeciego tomu *Dziennika* Mrożka.

11 czerwca 2013

Pisałem też sztukę. O grupie ludzi zamkniętych w statku kosmicznym pędzącym ku zatraceniu. Doszedłem do momentu, kiedy wszyscy kopulują z wszystkimi. Przeczytałem parę stron *Dziennika* Mrożka, obejrzałem (choć nie od początku) film *Skafander i motyl*.

19 lipca 2013

Skończyłem trzeci tom *Dziennika* Mrożka. Człowiek, jak się wydaje, głęboko nieszczęśliwy, ale niepotrafiący zdefiniować przyczyny swojej depresji. Błądzący myślami po coraz to nowych obszarach, jednak za każdym razem wracający jak do ośrodka magnetycznego, do nienazartego JA. A mimo to tworzy kolejne utwory, buduje swoją pozycję, utrwała miejsce w historii.

Dziś w lesie myśl świeża, choć nieodkrywcza: próbowałem, ale mi się nie udało. Byłem blisko, naprawdę blisko, ale czegoś zabrakło, żeby przekroczyć jeszcze ten jeden próg. Teraz pozostaje mi pamięć tej bliskości. I dalsze próby.

15 sierpnia 2013

Dochodzi południe. Przed chwilą podali informację, że dziś nad ranem w Nicei zmarł Sławomir Mrożek. W wieku lat 83. A więc umarł. On też. Mimo że tyle o tym pisał, mimo że oswajał nas ze swoją śmiercią, jest ona zaskoczeniem, jak zawsze. „A więc wszystko się układa i zmierza: ku odejściu mojemu. W inne, moje strony. Prastrony”. Tak pisał pod koniec ostatniego tomu *Dziennika*. Moje z nim spotkanie w listopadzie 2011 roku w Gdyni. Był przewodniczącym jury Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych „Raport”. Wręczył mi Grand Prix za *Generała*. Powiedziałem, że nigdy nawet nie śniłem, że zostanę nagrodzony przez samego Sławomira Mrożka. A on wstał od swojego stolika, wszedł na podest i wyściskał mnie serdecznie. Popłakałem się, dziś też płacząc. Nad nim i nad sobą, nad sobą nawet bardziej, bo on ma to już za sobą, ja dopiero przed. On już wie, ja dopiero się dowiem.

To lato, które powoli się kończy, będzie już na zawsze latem, w którym umarł Mrożek.

Śmierć Mrożka to cezura, wrota

teatru zostały już na całą szerokość otwarte dla różnych Edków. Brak punktu odniesienia, jakim był SM, spowoduje, że poczują się pewniejsi, swobodniejsi w swoich rozróżach. „Tera ja” – rozlega się po kraju. Współczesny Edek nie jest grubo ciosanym chamem, na ogół jest nieźle wykształcony, zadbany i zorientowany w „tryndach”, wie skąd wieje wiatr, co w trawie piszczy, co kupi „ciemny lud”. No i last but not least, czego oczekują kuchciki pichące bigos rewolucji kulturalnej w Instytucjach i Redakcjach.

17 sierpnia 2013

Mroźku, martwy już i z miejsca nierzeczywisty, bądź ze mną, tak jak ja byłem i jestem z Tobą. Są chwile, kiedy wciąż nie mogę uwierzyć, że umarłeś. Przyznaję, wydawało mi się, że będziesz żył jeszcze bardzo długo, prawie że wiecznie. Pomyliłem się nie pierwszy raz.

19 sierpnia 2013

Myślę o żonie Mroźka, o żonie Gombrowicza, o żonie Herberta, o tych paniach, które po śmierci mężów porządkują ich sprawy, wydają pośmiertne papiery, redagują dzienniki i listy, selekcjonują materiał do publikacji i do ukrycia. Po śmierci mężów otrzymują nagle ogromną władzę nad ich dziełem, w pewnym sensie nad nimi samymi. Od wdowy zależy, jak będzie istniał pisarz po śmierci.

26 sierpnia 2013

Pogrzeb Mroźka 17 września w Krakowie. W ceremoniale religijnym.

Justyna Kozłowska / Z HISTORIĄ I WARSZAWĄ W TLE

By **teatrologiainfo**

10 sierpnia 2023

Kategorie: **książka**



Iwona Rusek, Dramaty radiowe, Fundacja Duży Format, t. 1, Warszawa 2021; t. 2, Warszawa 2022.

Na dwa tomy dramatów radiowych Iwony Rusek składają się teksty dla dorosłych i dzieci, odnoszące się do współczesności, ale i przywołujące ważne momenty historyczne oraz postaci polskiej kultury przedstawione w przełomowym dla nich momencie życia.

Większość jej dramatów określić można mianem historycznych. Są pisane w charakterystyczny sposób polegający na tym, że wybrane wydarzenie nie jest tylko historią jednostki - autorka mocno osadza je na płaszczyźnie polskich losów. Nic nie zdarza się w oderwanej czasoprzestrzeni, lecz wpisuje się w dzieje Polski w całej ich rozciągłości i tragizmie. Tak jest w dramacie *Jeszcze będzie...?* o powstaniu na warszawskim Czerniakowie. 19 września 1944 roku, w dniu kończących się w tym regionie walk, dwóch żołnierzy zostawia swoją ciężko ranną koleżankę w piwnicy kamienicy. Ukrywa się tam ponaddziesięcioletni starzec i tej umierającej dziewczynie opowiadać będzie o powstaniu styczniowym. Brał w nim udział jego ojciec, on sam zaś miał wówczas 10 lat, ale dokładnie zapamiętał tamten czas. Ta postać wprowadzona jest nie tylko po to, by zestawić dwa najbardziej tragiczne z polskich powstań. Starzec z pamięcią zakorzenioną w dawnym świecie XIX wieku, pozwala spojrzeć na tragedię Warszawy z szerszej – dziejowej - perspektywy. Sporo tu retrospekcji. Wydarzenia z 1863 roku przeplatają się z 1944 rokiem, układając się w rozmowę o tym, „czym jest Polska” i czy ona „jeszcze będzie?”. Te pytania,

niezależnie od tego, kto i kiedy je stawia, brzmią tak samo.

Podobny zabieg opowiadania z użyciem różnych perspektyw czasowych i szerszego widzenia polskiej historii został użyty w *Ciszy*, dziejącej się w realiach III Rzeczypospolitej. Bohaterką jest młoda dziewczyna odkrywająca historię życia swojego dziadka należącego do Armii Krajowej. Został aresztowany przez komunistów, gdy po spotkaniu z żoną nie zdążył wrócić do lasu. Przeżył brutalne przesłuchania, odsiedział wyrok, a potem nie chciał o tym opowiadać. Po jego śmierci wnuczka, porządkując bibliotekę i archiwum, przechodzi przyspieszony kurs dojrzewania. Osią dramatu wydaje się historia nieżyjącego żołnierza, ale ona jest pretekstem do opowieści o dziewczynie, która dzięki przeszłości dziadka i rozmowom z babcią odkrywa siebie. Tym dwóm postaciom kobiecym powierzono obowiązek utrzymania międzypokoleniowej pamięci. Babcia była żoną żołnierza i musiała pogodzić się z tym, że ukochany mężczyzna ma obowiązki nie tylko wobec niej, ponieważ wiązała go jeszcze żołnierska przysięga. Historia jednostki rozciąga się na dzieje polskich kobiet widziane na przestrzeni wieków. Wnuczka, zaczynając rozumieć życie swojej rodziny, nuci pieśń *Białe róże*: „Rozkwitały pąki białych róż./ Wróc, Stasińku, z tej wojenki już./ Wróc, ucałuj, jak za dawnych lat,/ Dam ci za to róży najpiękniejszy kwiat”. Didaskalia dają wskazówkę inscenizacyjną i interpretacyjną: „W jej głosie zawarty jest głos całych pokoleń kobiet polskich, które od Powstania Kościuszkowskiego żegnały swoich synów, braci, mężów, ojców, narzeczonych, którzy szli «na niepowroty»”.

Temat II wojny światowej pojawia się i w *Warszawskim wrześniu*, gdzie mocno podkreślone jest społeczne napięcie towarzyszące ostatnim dniom sierpnia 1939 roku - zawieszenie i atmosferę oczekiwania na najgorsze, a także próbę niedopuszczenia do siebie prawdy o

zbliżającej się wojnie Rusek pokazuje, kreśląc historię dwóch sióstr. Izabella i Maria, dwie młode dziewczyny wchodzące w dorosłość z odmienną wrażliwością i oczekiwaniami od życia, muszą określić swój stosunek wobec nadchodzących wydarzeń. Jedna reprezentuje środowisko warszawskiej bawiącej się młodzieży, przekonanej, że to nie jest ich wojna. Kiedy nadchodzi tragiczny dzień, Izabella w przyjaciółmi po prostu uciekają z miasta. Druga siostra pozostaje, wpisując swoje życie w wydarzenia warszawskiego września. Autorka zestawia bez troskę ostatniego dnia sierpnia, należąca jeszcze do kończącego się świata, z rzeczywistością walącego się miasta, bombami i ginącymi ludźmi.

Iwona Rusek pisze dramaty prawdziwie warszawskie i bynajmniej nie chodzi tylko o wskazanie, że miejscem akcji jest właśnie to miasto. Uderzająca jest dbałość pisarki, by stworzona przestrzeń miała swój rozpoznawalny realny charakter. W przypadku słuchowiska radiowego wszystko dzieje się oczywiście w sferze dźwięku, a autorka skupia się na znanych warszawskich elementach: piosenkach, gwarze i głosie ulicy. W *Warszawskim wrześniu* przypomniane są znane stołeczne lokale rozrywkowe: Oaza, Adria, Ziemiańska. Bywający tam bohaterowie śpiewają i słuchają popularnych wówczas utworów (polskich, ale także anglojęzycznych szlagierów z tamtych lat, jak *In the Mood* Glenna Millera czy *Lambeth Walk* z musicalu *Me and My Girl*). Te miłe dla ucha rytmy kończą się 1 września, gdy spiker w radio wygłasza historyczne już słowa: „A więc wojna! Z dniem dzisiejszym wszelkie sprawy i zagadnienia schodzą na plan dalszy. Całe nasze życie publiczne i prywatne przedstawiamy na specjalne tory”.

Warszawskie dźwięki słyszalne są w szczególny sposób w biograficznym utworze *Wiech*, czerpiącym pełnymi garściami z miejskiego kolorytu. Przestrzeń tworzą odgłosy podwórza: gra katarynki, pokaz podwórkowego

artysty, śmiechy, uliczne kłótnie, a także ówczesne przeboje i patriotyczne pieśni. Akcja dzieje się na Woli, między innymi na słynnym bazarze Kercelaku (przywołano nawet cień mrocznej postaci Taty Tasiemki), gdzie mały Stefanek biegał na pyzy ze słoninką. Jada się tu jeszcze: golonki, bigos oraz flaki z parmezanem. Stefan Wiechecki uchwycony jest w momencie dla siebie przełomowym - gdy żegna się ze swoją miłością do teatru (interes się nie udał, bo zatriumfowało kino), by stać się legendarnym Wiechem piszącym o Warszawie i jej mowie dla „Kuriera Czerwonego” Henryka Butkiewicza.

Także w dramacie *Jeszcze będzie...?* widoczna jest próba możliwie wiernego odtworzenia powstańczego Czerniakowa, a dokładnie ulicy Wilanowskiej, gdzie w tym czasie trwało silne niemieckie natarcie. Wspomniane są znajdujące się w pobliżu magazyny „Społem”, stanowiące w czasie powstania ważne źródło zaopatrzenia dla ludności, a niebawem będące niemyym świadkiem brutalnej pacyfikacji Czerniakowa. Dziś w tym miejscu znajduje się park im. Rydza-Śmigłego. W utworze wyróżnia się scena z udziałem głównych bohaterów, którym towarzyszy autentyczna powstańcza para małżeńska: „Czarny Jas” i „Irka”, czyli Jan Wuttke i jego żona Irena Kowalska. To jedno z tych krótkich stażem (w tym wypadku dwutygodniowym) powstańczych małżeństw, gwałtownie przerwanych przez śmierć. Rusek przedstawia „Irkę” w ostatnich dniach, a „Jasia” w ostatniej chwili życia. Umierał podobno na rękach żony, do czego autorka delikatnie nawiązuje. W dramacie powstańcy muszą przebiec ulicę pod ostrym niemieckim ostrzałem. „Czarny Jas” zostaje postrzelony, a „Irka”, jak relacjonuje jedna z postaci: „Ciagnie go... są już za murem „Społem””. Scena to krótka, aczkolwiek znacząca, ponieważ jest obrazem ostatniego śladu wspólnego życia tych młodych ludzi. Śladem wyobrażonym, ale przecież prawdopodobnym.

W granicznym momencie - choć to już bajkowa forma - pokazany jest Stanisław Jachowicz, późniejszy pisarz i pedagog, opiekun warszawskich sierot. O *Stasiu Jachowiczu, co został bajkopisarzem* to jeden z utworów przeznaczonych dla dzieci, obok *Słowa honoru* i *Ostatniego listu*. Teksty pisane dla młodych słuchaczy to zaproszenie do rozmowy na trudne tematy, na przykład o tym, czym jest honor. W *Słowie honoru* anachroniczne pojęcie zostaje wytłumaczone najpierw najprostszym zdarzeniem wziętym z podwórka, na którym bawią się dziecięcy bohaterowie (dziewczynka daje słowo honoru, że przejdzie po murku, by uratować kota z rąk łobuzów). Dopiero potem narracja przenosi nas w przestrzeń trudniejszą, bo wojenne, wymagającą od dziecka przyjęcia powagi i dorosłej postawy - wówczas słowo honoru także zyskuje inny wydźwięk. Ciekawy jest *Ostatni list* - współczesny dramat, do którego również puka historia. To opowieść o dzieciach trochę już uzależnionych od komputerów i telefonów. W czasie odwiedzin dziadka - listonosza powstańczej poczty - na własnej skórze poznają smak bycia dostarczycielem radości. Rusek unika dydaktyzmu, raczej z życzliwością wskazuje dzieciom, że także one, wykorzystując dzisiejsze elektroniczne gadżety i umiejętności, mogą zrobić coś dobrego, na przykład odnaleźć starszą panią i wręczyć jej list nadany ponad siedemdziesiąt lat temu w czasie powstania warszawskiego.

W tych dwóch zbiorach są jeszcze dramaty będące niejako na obrzeżach tamtych, pisanych z wielką historią w tle, choć tu również daje się ją odczuć. I są to chyba jedyne teksty, które omijają warszawskie przestrzenie. *Odessa-Krym-Odessa* nawiązuje do wątku z biografii Adama Mickiewicza, gdy z carskiego nakazu przebywał w Odessie (ukłonem w stronę poety są jeszcze zamieszczone w tomie ujęte w dramatycznej formie *Lilije. Z pieśni gminnej* spisane przez Adama Mickiewicza). W *Odessie* postać

wieszczka sprowadzona jest do roli pionka w rozgrywkach carskich szpiegów polskiego pochodzenia: Karoliny Sobańskiej i Jana Witta. Poeta wybierze się z nimi na krymską wyprawę, skąd przywiezie swą wielką poezję. Z kolei *Wanda znaczy wolność* to dramat zupełnie osobny na tle tutaj prezentowanych. Jest kameralny, pełen emocji, intymny. Dzieje się w dwóch planach czasowych i przestrzennych: tuż przed odlotem Wandy Rutkiewicz na jej ostatnią wyprawę oraz już na stokach Kanczendzongi w czasie umierania himalaistki. Obie przestrzenie wypełnione są rozmową – pierwszą Wanda toczy z matką, drugą z górą, z którą los splótł ją już na zawsze.

Te dramaty doczekały się realizacji radiowych i publikacja zawiera także spis twórców słuchowisk. Każdy z tomów otwiera krótki szkic autorki dotyczący procesu twórczego. Rusek mocno podkreśla wrażliwość piszącego, „niewyczerpaną miłość do świata” i „(współ)odczuwanie z nim”. Stąd pewnie bierze się nadzieja i otwarcie na przyszłość, unoszące się nad tym pisanem dla radia i to niezależnie od tego, do jakich tragicznych zdarzeń Iwona Rusek się odwołuje.

FESTIWAL SOPOT NON-FICTION 26 VIII - 2 IX 2023

By **teatrologia.info**
10 sierpnia 2023
Kategorie: **zapowiedź**



Serdecznie zapraszamy na XII. edycję Festiwalu Teatru Dokumentalnego i Rezydencję Artystyczną Sopot Non-Fiction. Podczas rezydencji artystycznej reżyserzy, dramaturdzy i aktorzy pracują nad projektami teatralnymi do których bazą są reportaże, wywiady, artykuły prasowe i inne materiały dokumentalne. Ich działania kończy Maraton Non-Fiction – dwudniowy, otwarty dla publiczności, pokaz pracy warsztatowej. W tegorocznej rezydencji weźmie udział około 30 twórców, a pokazy odbędą się 1 oraz 2 września na Scenie Kameralnej Teatru Wybrzeże.

Sopot Non-Fiction to również prezentacje spektakli, które powstały jako efekt poprzednich edycji festiwalu oraz przedstawień autonomicznych, reprezentujących nurt teatru dokumentalnego.

Program Festiwalu

26.08 - Uroczyste otwarcie Festiwalu (20:00)

27.08 - ÓSMY. TRZECI (19:00), reż. Kuba Zubrzycki, Teatr Gdynia Główna

28.08 - HOW ARE YOU (19:00/20:00), reż. Andrei Novik, Białoruś

29.08 - STELLA WALSH. NAJSZYBSZA OSOBA ŚWIATA (19:00), reż. Jan Jeliński, Teatr Polski Bydgoszcz

30.08 - DIAFILM Live (19:00), Białoruskie Bajki na Taśmach

30.08 - Sopot Non-Fiction muzycznie (21:00), Irek Wojtczak

31.08 - MANIFEST (19:00), reż. Adam Nalepa, czytanie performatywne

01.09 - Maraton Non-Fiction cz.1 (17:00-20:15), prezentacje rezydentów

02.09 - Maraton Non-Fiction cz.2 (17:00-20:15), prezentacje rezydentów

02.09 - Uroczyste zamknięcie Festiwalu - Silent Disco (22:00)

Po każdym spektaklu zapraszamy na 30-minutową dyskusję z twórcami. Wyjątkiem jest spektakl HOW ARE YOU, po którym dyskusja odbędzie się o godzinie 20:45.

Bilety na spektakle

25 zł normalny/ 20 zł ulgowy - MANIFEST

40 zł normalny/ 35 zł ulgowy - HOW ARE YOU, DIAFILM LIVE

55 zł normalny/ 40 zł ulgowy - ÓSMY. TRZECI, STELLA WALSH

Na pozostałe wydarzenia obowiązuje wstęp wolny. Koszt wynajmu słuchawek na Silent Disco: 25 zł.

Organizator: Fundacja Teatru BOTO

Współorganizator: Teatr Wybrzeże

Partnerzy: Victus Apartamenty, Centrum Kształcenia Ustawicznego Sopocie

Kuratorzy: Adam Nalepa, Adam Orzechowski, Roman Pawłowski

Patroni medialni: teatralny.pl, e-teatr.pl, trojmiasto.pl, Dziennik Bałtycki, Prestiż. Magazyn Trójmiejski

Projekt dofinansowany ze środków Gminy Miasta Sopotu oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Szczegółowe informacje znajdują Państwo na stronie www.sopotnonfiction.pl

Kalina Zalewska / NIEPOKÓJ

By teatrologiainfo

10 sierpnia 2023

Kategorie: recenzja



fot. PAP/T. Gzell

Cisza, reżyseria Michał Zadara, Muzeum Powstania Warszawskiego.

Michał Zadara po raz drugi wyreżyserował spektakl w Muzeum Powstania Warszawskiego. *Cisza* inspirowana jest między innymi cyklem wywiadów Krzysztofa Kąkolewskiego *Co u pana słychać?* (1973), przeprowadzonych przez polskiego dziennikarza z nazistami, którzy uniknęli odpowiedzialności za zbrodnie ludobójstwa. Był między nimi Heinz Reinefarth, podczas Powstania Warszawskiego odpowiedzialny za rzeź Woli, a także za działania na Powiślu, Starym Mieście i Czerniakowie. Podległe mu oddziały zabijały cywilów, w tym dzieci, kobiety, jeńców i rannych, unicestwiając około pięćdziesięciu tysięcy warszawiaków. Rzecz bez precedensu nawet w dziejach drugiej wojny światowej.

Pierwszą część spektaklu stanowi wykład, wygłaszany przez Barbarę Wysocką, dotyczący kwestii prawnych i ścigania zbrodni przeciw ludzkości. Druga część jest niema. W miejsce odegrania rozmowy Kąkolewskiego (Rafał Stachowiak) z Reinefarthem (Jacek Poniedziałek) reżyser proponuje scenę pozbawioną wszelkich dźwięków, ilustrującą jedynie strach i uniki nazisty oraz podległej mu biuralistki (Wysocka). Bo, jak twierdzi w wywiadach Zadara, tylko cisza może komentować

ludobójstwo. Żadne słowa nie są tu odpowiednie.

W wykładzie aktorka zaledwie wspomina, że pojęcie zbrodni przeciw ludzkości w sensie prawnym zaistniało w 1946 roku za sprawą polskiego prawnika żydowskiego pochodzenia Rafała Lemkina, twórcy określenia, pracującego wtedy w Stanach Zjednoczonych. Dzięki Lemkinowi użyto go w akcie oskarżenia sformułowanym w procesie norymberskim i wprowadzono w międzynarodowy obieg. Jednak rzeczywiście podczas procesów Adolfa Eichmanna w Jerozolimie i załogi obozu Auschwitz-Birkenau we Frankfurcie, czołowych obok Norymbergi dla osądzenia hitlerowskich zbrodni, posługiwano się nie do końca adekwatnymi kategoriami, co utrudniało przeprowadzenie dowodu.

Niemieckim przestępcom wiele ułatwiła zimna wojna, rozpoczęta w 1947 roku, która odwróciła niedawne sojusze – spowodowana zachowaniem Rosjan na terenach podległych – co nie do końca wybrzmiewa w wykładzie. Amerykanie, by podbić kosmos, zatrudnili u siebie nazistowskich naukowców. Podczas procesu we Frankfurcie posługiwano się argumentem, że zeznania świadków przybyłych zza żelaznej kurtyny są politycznie inspirowane i dlatego tak obciążające. Przede wszystkim jednak ludzie ścigający nazistów walczyli z potężnym oporem społecznym. Zbrodniarze bronili swoich interesów, a niemiecka opinia zazwyczaj brała ich stronę. Losy prokuratora Fritza Bauera, o którym wspomina aktorka, inspiratora porwania Adolfa Eichmanna i *spirytus movens* procesu we Frankfurcie, który zdając sobie sprawę z tego oporu, podjął walkę z nazistami, a poniekąd z niemieckim państwem i społeczeństwem, są tego dowodem.

Sam Reinefarth – to już wiedza spoza spektaklu – początkowo zagrożony ekstradycją do Polski, ocalał dzięki temu, że powołano go na świadka procesu w Norymberdze. Sam był sądzony w Hamburgu, gdzie po dwudziestu latach został

uniewinniony. Północne landy, w których osiadł, były zagłębiem, gdzie byli naziści piastowali wysokie stanowiska, co najwyraźniej nie pozostało bez wpływu na czas trwania i wynik procesu. Jak twierdzi Philipp Marti, szwajcarski biograf Reinefartha, w 1947 roku rozpoczął on współpracę z amerykańskim wywiadem. Po kilku latach ją zakończono, ale chroniło to generała SS przed ekstradycją do Polski, która o to występowała, bo znał wrażliwe dane. Wkrótce został burmistrzem Westerlandu na wyspie Sylt (1951-1967), sprawnym i chwalonym przez mieszkańców, a potem posłem do Landtagu. W 1957 roku we wschodnich Niemczech powstał dokument o jego zbrodniach, ale to w niczym mu nie przeszkodziło. Rozpoczął praktykę adwokacką, był szanowanym obywatelem.

Reinefarth przechytrzył wszystkich, nawet amerykański wywiad. Zdając sobie sprawę z sytuacji, walczył o własne życie na kolejnych etapach, wykazując się elastycznością i kłamiąc jak z nut, także podczas rozmowy z polskim dziennikarzem (jedynie w tym sensie rozumiem jej pominięcie, bez wiedzy o odkryciach szwajcarskiego biografy, a tej brakuje w spektaklu, mogła być myląca dla widzów). Kąkolewski, który przybył dobrze przygotowany i wyposażony w dokumenty, mógł tylko zapewnić nazistę, że nad Wisłą pamiętają jego zbrodnie. Reinefarth nie musiał się go obawiać, bał się jedynie płatnego mordercy, który mógł się pojawić na wyspie Sylt, a kiedyś zapewne prokuratora Bauera, ale ten od kilku lat nie żył. Tak naprawdę bohaterem tej rozmowy jest polski dziennikarz, który znajduje się na straconych pozycjach, a mimo to podejmuje swoje zadanie. Niewiele może zrobić, bo reprezentuje słabe i zależne od ZSRR państwo, ale nie schodzi z drogi bandycie. To łączy go z Rafałem Lemkinem i Fritzem Bauerem. „Odkąd uznałem, że niszczenie grup ludności jest zbrodnią, nie mogłem zaznać spokoju. Nie mogłem też przestać o tym myśleć.” – napisał Lemkin we

wstępie do własnej autobiografii. Niepokój, któremu sporo zawdzięczamy. Podobny powodował Bauerem, niemieckim prokuratorem żydowskiego pochodzenia, który w 1933 roku trafił do obozu koncentracyjnego, więc dobrze wiedział, dlaczego trzeba ścigać nazistów.

Cisza Reżyseria: Michał Zadara; scenariusz: Instytut Prawa Performatywnego (Milena Kuchnia, Filip Płuciennik, Hanna Stacewicz, Barbara Wysocka, Michał Zadara, Weronika Zajkowska); scenografia: Robert Rumas; kostiumy: Daria Krawczyk; realizacja dźwięku i wideo: Tomasz Józwin. Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie, premiera 1 sierpnia 2023.

Małgorzata Komorowska / SZKICE O OPERZE (5). ŹRÓDŁO LITERACKIE: JEROZOLIMA

By teatrologiainfo
10 sierpnia 2023
Kategorie: artykuły



Godfryd zdobywa Jerozolimę

Oczywiście, *Jerozolima* wyzwolona. Ten epos Torquata Tassa z 1584 roku, *Gerusalemme liberata*, stanowi świadectwo sztuki

nieodzownej w życiu opery: literatury. Wszechobecnej jako inspiracja, adaptacja, umuzyczniony oryginał. Niemal wszystkie tematy i postaci operowe posiadają literacki rodowód. Chcąc sypać przykładami, należałoby zacząć od... Owidiusza. W okresie wchłaniania kultury antyku przez renesans poeci piszący teksty dla wczesnych form opery, czyli *drammi per musica*, sięgali ustawicznie do dzieł geniusza z pierwszych lat naszej ery: jego *Metamorfoz*, *Heroid* czy *Sztuki kochania*. Te różne operowe Narcyzy i Dafny, także Parys porwujący piękną Helenę, pochodzą właśnie stamtąd. Precyzyjnie przedstawia owe literacko-muzyczne powiązania Anna Szweykowska w książce *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635-1648* (Kraków 1976). Inne źródło, czyli poemat *Orland szalony* Ludovica Ariosta (z przełomu XV i XVI wieku), do świata opery wprowadziło nowe osoby; opery o Orlandzie skomponowali między innymi Vivaldi i Händel. Nawet z pominięciem utworów pisarzy mniej znaczących, niż Owidiusz czy Ariosto, oraz dramatów, naturalną rzeczą kolejną obecnych w operowym gatunku, liczne dowody znajdziemy również w bliższych nam czasach. *Violetta* z *Traviaty* Giuseppe Verdiego wywodzi się z *Damy kameliowej* Alexandra Dumasa, *Książę Igor* Aleksandra Borodina ze średniowiecznego poematu *Słowo o wyprawie Igora*, obie opery o Manon, Giacomo Pucciniego i Julesa Masseneta z *Historii Manon Lescaut* i *kawalera des Grieux* Antoine Prévosta, *Dama pikowa* Piotra Czajkowskiego z opowiadania Aleksandra Puszkina pod tym tytułem, nie mówiąc o *Eugeniuszu Onieginie* tego kompozytora, gdzie nawet do śpiewania zostały wzięte oryginalne wersy rosyjskiego poety.

Jednak to *Jerozolima* wyzwolona zarówno postaci, jak i tematów dostarczyła niemal w nadmiarze. Od razu uważano ją za wielkie libretto operowe, tak uderzająca muzykalność cechowała jej włoską wersyfikację. Przyciągała kompozytorów od Claudia

Monteverdiego (początek XVII wieku) po Antonina Dvořáka (próg wieku XX). Tasso przywołał w swym eposie pamiętaną w Europie pierwszą wyprawę krzyżową z końca XI wieku, „wojnę pobożną”, gdy konne rycerstwo ciągnęło ze wszystkich stron, by pod chrześcijańskimi sztandarami uwolnić Jerozolimę spod władzy niewiernych. Ożywił słowem nie tylko wojowników i oddane im kobiety, lecz także anioły, diabły, czarodziejów i archaniola Michała. W dwudziestu pieśniach *Jerozolimy* zabijanie trwa każdego dnia od świtu i leje się krew. Wytchnienie przynosi dopiero noc. Dzieło, poza wszystkim, rodzi pytania czemu właściwie praprapraprzodkowie ludzkości tak chętnie się zabijali (i nam współcześni czynią to nadal...). Poemat, jeszcze przed wydaniem, krążył w odpisach po całych Włoszech, budząc podziw i spory. Tasso płacił za to powracającym zaburzeniem psychicznym. Książę Vincenzo Gonzaga z Mantui, znawca sztuk i mecenas artystów, wydostawał go ze szpitala i przyjmował na swój dwór, dzięki czemu poeta zyskiwał na krótko spokój.

W 1591 roku muzykiem w książęcej kapeli był Claudio Monteverdi. Dwudziestotrzyletni wówczas kompozytor już wcześniej chętnie sięgał w swych madrygalach do wierszy Tassa, także do fragmentów *Jerozolimy*. Wtedy, w Mantui, poznali się osobiście. Później Monteverdi zaczerpnął obszerną część pieśni dwunastej poematu i stworzył utwór o walce chrześcijańskiego rycerza Tankreda z dzielną Saracenką Kloryndą (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*). Przebieg ich zacieklej walki przedstawia głosem Świadek (Testo). Jego recytatywna opowieść nabiera melodycznego powabu jedynie w chwili, gdy opiewa niosącą spokój Noc. Walczący odzywają się rzadko i krótko. Oboje skrywa zbroja i Tankred nie wie, że ostrze jego miecza rani ciało dziewczyny, której twarz, piękne oczy i złoty warkocz mignęły mu przez chwilę, i w tamtej chwili ją

pokochał. Dopiero gdy Klorynda umiera, odchyła jej przyłbicę i odkrywa, kogo zabił. Słyszy jeszcze prośbę o chrzest, i spełnia ją, zrozpaczony, przynosząc wodę ze strumienia.

Całą tę dramatyczną scenę odgrywają, o wiele wyraźniej niż słowa Testa, rytmy i dźwięki instrumentów. To cztery barokowe viole (tzw. *viole da braccio*), barokowy kontrabas i klawesyn. Monteverdi zaznaczył w nutach ważne punkty opowiadanej akcji, np. *Motto del cavallo* czyli „ruch konia” - w muzyce słysząc stukot kopyt, bo Tankred na pojedynek stawiał się na koniu, ale widząc, że Klorynda przybyła pieszo, zsiadł z konia, by szanse były równe. Są zapisy momentów, w których dochodzi do pierwszego starcia (*Principio della guerra*) i kiedy następuje nasilenie walki (*Guerra*). Co więcej – szcęk oręża i narastające napięcie kompozytor oddał niespotykanym dotychczas efektem: powtarzaniem jednego dźwięku w rytmie szybkich szesnastek przez całe takty. Wstawiał pauzy, dając walczącym czas na oddechy. A kiedy ochrzczona Klorynda dobywa z siebie kończące całość słowa „io vado in pace” („odchodzę w pokoju”) Monteverdi nad ostatnim dźwiękiem instrumentów umieścił określenie *morendo*, że ma on „zamierać” tak, jak zamiera Klorynda. To niedługie dzieło – trwa około dwudziestu minut – okazało się tak niezwykle, że kompozytor zastosowane środki muzyczne objaśnił w specjalnej przedmowie. Wyznał, iż dla przekazu namiętności, jakie wzbudza wojna, modlitwa i śmierć, wprowadził trzy muzyczne style: wzburzony, miękki i umiarkowany. Było to nowością: po tak silną ekspresję nikt przed Monteverdim nie sięgnął.



Polskojęzyczna wersja poematu Tassa ukazała się drukiem pod tytułem: *Goffred abo ieruzalem wyzwolona Torqvata Tassa Przekładania Piotra Kochanowskiego w Krakowie Roku Pańskiego 1618*. Autorem przekładu był bratanek poety Jana Kochanowskiego. Nie szczędził jędrnej polszczyzny, jak ta poniżej:

Ale już przedzę Parka nie użytą
Kloryndzinego żywota związała:
Pchnął ją w zanadrze Tankred i
obfitą
Miecz utopiony krew wytoczył z
ciała
Czuje, że ją już noga ledwie
wspiera,
I że już mdleje, i że już umiera.
Idzie za szczęściem zwycięzca
surowy
I sztych śmiertelny pędzi między
kości,
Ona, konając, rzekła tymi słowy,
Zwykłej na twarzy nie tracąc
śmiałości
Że choć poganką za żywota była,
Umierając się oto nawróciła:
„Odpuść ci, Boże, oto masz
wygraną...”

Arcydzieło Monteverdiego operą z pewnością nie jest, jednak pierwszej prezentacji *Combattimenta*, w 1624 roku w pałacu weneckiego arystokraty, towarzyszyły elementy dyskretnej teatralizacji. Wzmocniły wymowę

muzyki; wedle relacji samego kompozytora tamtych pierwszych widzów przywiodła do łez. A w naszych czasach, w kwietniu i w październiku 1993 roku (podczas I Festiwalu Oper Barokowych), można było rzecz obejrzeć i usłyszeć na scenie Warszawskiej Opery Kameralnej, w stosownej, bardzo powściągliwej reżyserii Belga Lievena Baerta.

Następcy wielkiego Włocha, tworzący opery od wieku XVII po wiek XX, *Jerozolimę* Tassa, jako inspirację, wydrenowali do cna. Na bohaterkę najczęściej wybierali czarodziejkę Armidę, która rycerstwo spod Jerozolimy nęciła do swych zaklętych ogrodów i w swoje ramiona. Tankred z Kloryndą pojawili się natomiast jeszcze w operze Francuza Andrégo Campry. Campra (1660-1744) po święceniach kapłańskich pozostawał w stanie duchownym, tworząc muzykę religijną w kościołach na południu Francji. Ale jego skrytym marzeniem była opera. Kiedy przeniósł się do Paryża wśród kilku wystawianych tam jego oper znalazła się tragedia *Tankred* (1702). Mogłoby się здаwać, że pobożny kompozytor poświęci swe dzieło zmaganiom chrześcijan z saracenami. Nie całkiem tak postąpił. Wprawdzie wojowanie w tej operze trwa w tle, lecz wypełnia ją głównie miłość i czary. Tankreda kocha Herminia, a ją – czarodziej Ismenor, który ma moc, by częściowo kierować akcją i stawić na drodze naszego rycerza magiczny las pełen dziwów. Tankred kocha Kloryndę, i ona skrycie odwzajemnia to uczucie; kiedy wreszcie to wyznaje, oboje postanawiają dalej uczestniczyć w walkach. W zdarzeniach bierze udział także Argant, stronnik Herminii, Ismenora i Kloryndy. Tankred toczy z nim śmiertelny pojedynek, lecz okazuje się, że zbroja Arganta kryła Kloryndę – zgodnie zatem z treścią poematu Tankred nieświadomie zabił ukochaną.

Postacie działające u Campry mają swoje źródło w eposie Tassa; Izmen i Erminia lekko tylko w tej operze zmienili imiona na Ismenora i Herminię. Ale uwagę twórców

przyciągała jak magnes postać Armidy. Fascynuje kobietą przebiegłością, czarodziejską mocą, odwagą, bogactwem i urodą. No i ludzką słabością, gdy nie jest w stanie oprzeć się sile namiętności do Rinalda, który nie chce i nie umie jej pokochać. Tasso wymyśloną postać uczynił tak wiarygodną, jakby znał kogoś podobnego. Powstało o niej pięćdziesiąt oper! A każdy z kompozytorów pewnie wyobrażał ją sobie inaczej. Pozostawmy przy pięciu najznaczniejszych: Lullym, Glucku, Haydnem, Rossinim i Dvořákowi. Najwcześniejsza, z roku 1686 *Armida* Jean-Baptiste Lully'ego, udała mu się nadzwyczaj. Można to było docenić dzięki przedstawieniu Warszawskiej Opery Kameralnej w reżyserii Dedy Cristiny Colonna (2017) – zarejestrowanemu zresztą dla TVP Kultura.



Armida, reż. Deda Cristina Colonna, Warszawská Opera Kameralna (2017)

Armida, zgodnie z tokiem opery przez cztery akty walczyła o wzajemność Rinalda, w akcie piątym ją zdobyła, ale na krótko. Rycerz odszedł. Nastąpił poruszający finał. Ze sceny, pełnej dotąd blasku, ruchu i kolorów wszystko znika. Przygasa światło. Armida, już bez wspaniałych strojów, staje się zwyczajną, śmiertelnie zrozpaczoną dziewczyną. Pochłania ją ciemność i pustka. W toku opery wokół Armidy krąży kilka wziętych od Tassa postaci. W epizodzie pojawił się Hidraot, wuj Armidy, też czarownik jak ona, i powróci (jako Idraote) u Rossiniego. Rinaldo (w operach francuskich nosi imię Renaud) występuje w każdym utworze o Armidzie, bez niego nie

byłoby dramatu. Jest wojownikiem armii chrześcijan, i w czwartym akcie u Lully'ego dwaj wysłannicy tej armii, Ubalde i Duński Rycerz, zbrojni w magiczną tarczę, odnajdują Rinalda, by uwolnić go spod władzy czarodziejki. Na razie sami ulegają wdziękom jej powiernic. Ubalde okazuje się zaś przydatny w operowych partyturach Haydna, Rossiniego i Dvořaka.

Co więcej – *Armida* Lully'ego poza literackim źródłem Tassa czerpie także z konwencji baroku: wprowadza do akcji postaci alegoryczne. Co najmniej dwie z nich pełnią tutaj kluczową dla dramaturgii rolę. W trzecim akcie Armida, znękana brakiem wzajemności, przyzywa z piekła Nienawiść – może ona potrafi zastąpić w jej sercu miłość do Rinalda? Nienawiść to wspaniała rola męska dla basy. Trzeba śpiewać z dziką furią i w aktorstwie ukazywać bezwzględność. Mimo tak gwałtownych poczynań Nienawiści gorące uczucie Armidy nie stygnie. Bardziej skutecznie działają w piątym akcie Ubaldo z Duńskim Rycerzem. Prowadzą ze sobą Chwałę. Rinaldo chwyta za miecz: Chwały, tej do zdobycia na polu bitwy pożąda silniej niż Armidy. Bez wahania zostawia dawne Rozkosze. Sto lat później, z *Armidą* Christopa Willibalda Glucka (1777 r.) zdarzyło się coś, co w dziejach opery na przestrzeni wieków nie wystąpiło nigdy. Otóż Gluck skomponował swoją operę do tego samego co do słowa libretta Philippe'a Quinaulta napisanego dla Lully'ego i także dla Paryża. Zachował nawet dyspozycję głosów, z wyjątkiem Nienawiści, której partię powierzył sopranowi, co całej scenie nadało ton hysterii. Wiele fragmentów wyposażył w niespieszny liryzm smyczków, a że miał taki dar, dowodzi jego *Orfeusz i Eurydyka*. Tekst libretta przedstawia prawdziwie wysoką wartość poetycką. Ubaldo z Rycerzem Duńskim w tenorowo-basowym duecie śpiewają pięknie o „zgubnej sile miłości”, a rozpacz Armidy Quinault ujmuje w sentencję „jeśli miłość byłaby tylko cierpieniem, ptaki nie śpiewałyby tak pięknie”.

Podczas paryskich lat Glucka Joseph Haydn był już zadomowiony w książęcej rezydencji w Esterházie i pogrążony w tworzeniu swoich symfonii i kwartetów, za które go kochamy. Kierował tam jednak także teatrem i wystawiał wiele oper, w tym dziesięć własnych (dziś właściwie zapomnianych). *Armida* (1784) była ostatnią. Sporo tu dramaturgicznych urozmaiceń. Armida wznieca burzę, udaje omdlenie, to grozi, to błaga o litość. Rinalda wiąże z nią nie tylko czary, również miłość. Próbuje ucieczki do obozu chrześcijan i wraca do Armidy, błądzi po zaklętym lesie, gdzie kuszą go nimfy, a z tajemniczego mirtu wyskakują furie. Muzycznie wszystko to razem bliższe jest Haydnowskiemu *Stworzeniu świata* niż jego uporządkowanym symfoniom. Pełnię uroków tej *Armidy* ukazuje jej nagranie CD, dokonane w 2000 przez znakomitych artystów, Cecilie Bartoli (śpiewa prawdziwie kusząco) i Christopa Prégardiena, dyrygował zaś Nicolas Harnoncourt).

Mistrzowskie wykonania sprzyjają bez wątpienia każdej *Armidzie*. Ta skomponowana przez Gioacchina Rossiniego (1817) przeszła pod tym względem do legendy. Partię tytułową, jedną z najtrudniejszych w całym operowym repertuarze, wykonała w 1952 roku we Florencji Maria Callas! Przy czym sopran Armidy, śmigając po krańcach rossiniowskich koloratur i pasaży, pławi się w śpiewie aż czterech tenorów. Poza Rinaldem i Ubaldem są tutaj bowiem niespotykani w poprzednich operach, a obecni u Tassa panowie: Goffredo, wódz chrześcijańskich wojsk i jego brat Eustazio. Armida próbuje przechrzcić wodza, udając prześladowaną władczynię, ale armia szykuje się do wymarszu. W szeregach wojowników odnajduje się natomiast Rinaldo. Ulega jak dawniej czarom Armidy, która rydwanem zaprzężonym w smoki wywozi go do Królestwa Miłości. Z tej miłej pułapki wydostają go przyjaciele. Znowu nad miłością zwycięża w nim pragnienie chwały i zostawia gniewną Armidę. Rossini swoje własne muzyczne

czary ozdobił tu, co u niego nieczęste, rozbudowanymi chórami wojskowych i nimf.

Minęło sto lat, zanim powstała *Armida* najpóźniejsza z tutaj omawianych (1904). Skomponował ją Antonin Dvořák. Przez ten czas zmieniła się muzyka, pogląd na teatr operowy, stosunek do przeszłości. Przede wszystkim ta *Armida* dźwięczy po czesku. Poza tym jasny, sopranowo-tenorowy koloryt otaczający Armidę u Rossiniego, stał się cechą przebrzmiałego dawno stylu. Dvořák rozmnożył w obsadzie niskie głosy, barytony i basy; nawet Ubaldo, ustawiczny tenor, tutaj śpiewa basem. Dołączył też do męskich postaci starzec, czyli bas: Piotr Pustelnik (obecny u Tassa). W sporze z Armidą o skuteczność nieziemskich mocy uczestniczy aktywnie czarownik Ismen (baryton), znany wcześniej z opery Campri, jako Ismenor. Ma wreszcie swoją wagę, uznane mistrzostwo instrumentacji Dvořáka; orkiestra doprawdy wiele tu znaczy. Ale najciekawszy pomysł autorzy zostawili na finał. Ponieważ przez te cztery wieki – licząc od powstania *Jerozolimy wyzwolonej* – nie wygasła trudna miłość Armidy i Rinalda, czarodziejka staje z nim do śmiertelnego pojedynku. Skrywa ją zbroja Ismena i podobnie, jak w walce Tankreda z Kloryndą, Rinaldo nie wie, że zabija Armidę. Tak jak u Monteverdiego i Tassa, na jej prośbę udziela jej chrztu.

I mogłaby to być piękna klamra tego rozdziału, gdyby nie fakt, że z grupy, której kompozytorskie talenty wzniesła Armida, wyłamał się Georg Friedrich Händel. On bohaterem swej opery uczynił Rinalda. Trzyaktową operę w języku włoskim, wystawioną w Londynie w 1711 roku i zmienioną w 1731, uczynił widowiskową. Oryginalną pieśń mają tu Syreny, zachwyca bajeczny ogród, szaleją furie i potwory, toczy się bitwa Saracenów z chrześcijanami. Znanym z dotychczasowej opowieści osobom Händel, mistrz barokowego teatru, odmienił charaktery i w różne kierunki skierował ich uczucia. Kochankiem Armidy jest tu Argant, ale ona, nienasycona, pożąda

jednocześnie Rinalda, którego łączy namiętność z Almireną, córką Goffreda. Armida pała więc zazdrością i nawet przybiera (na krótko) postać rywalki, lecz Rinaldo nie daje się zwieść. Gdy jednak okazuje się, że Almirena podoba się także Argantowi, czarownica wybucha olśniewającą wokalnie arią zemsty (akt II). Śpiewaczych efektów nie brak zresztą w żadnej z ról. Almirena nękana przez Arganta skarży się jedną z najśłynniejszych Händlowskich arii „Lascia ch'io pianga” („Pozwól, niech płaczę”). Do akcji wprowadzono Maga Chrześcijańskiego, który potęgą wiary (i czarów...) rozwiązuje wszelkie problemy.

Händel, przybywając do Londynu, uległ modzie na kastratów. W rezultacie aż cztery role – biorąc pod uwagę obie wersje *Rinalda* – napisał dla takich głosów. Partię tytułową śpiewali najślawniejsi kastraci epoki, znani jako Nicolini i Senesino. A ponieważ był to też okres tzw. ról spodenkowych (męskich) dla kobiet, zdarzało się, że w rolach wodza chrześcijan Goffreda i Arganta, króla Saracenów, występowały kobiety. Ba – często role męskie były od razu komponowane dla głosów żeńskich. W dzisiejszych czasach podziw dla oper Händla wymusił poszanowanie tamtych konwencji. Teatr zresztą od zawsze bawił się przebieraniem chłopców za dziewczęta i kobiet za mężczyzn. Te przebieranki są elementem ogromnego obszaru muzyki baroku, jak i wielu późniejszych arcydzieł operowych. Nurt historycznego wykonawstwa zawdzięcza swoją siłę kobietom właśnie i śpiewakom o cenionych obecnie głosach kontratenorowych.

Rinaldo wszedł na afisz Warszawskiej Opery Kameralnej w 2002 roku (w reżyserii Ryszarda Peryta) i powrócił w Polskiej Operze Królewskiej we wrześniu 2021 z zespołem kultywującym tamte tradycje (w reżyserii Jarosława Kiliana); nadal pojawia się w repertuarze. Tytułowy Rinaldo od początku był, i pozostał, popisem Anny Radziejewskiej, która swoim mezzosopranem przekazuje pełną

skalę afektów. Goffredo zyskał wibrującymi emocjami kontratenor Jana Jakuba Monowida. Demoniczny Argant otrzymał dźwięczny bas-baryton Andrzeja Klimczaka. W roli Armidy nie zawodzi Marta Boberska. Tylko ta postać, z przypisanym jej na stałe sopranem, pozostaje piękną złośnicą i kochliwą wojowniczką. Pewnie mknie teraz po przestworzach muzyki w swoim rydwanie ciągniętym przez smoki. Händel nazwał swą operę *Rinaldem*, nie *Armidą*, lecz to właśnie on, spośród licznych swoich poprzedników i następców uczynił osobę urokliwej czarodziejki najbardziej interesującą. Czyż nie?