

# DWUTYGODNIK ruch muzyczny



ARCHIWUM ARTYKUŁY KSIĄŻKI PŁYTY AUTORZY KONCERTY PRENUMERATA REKLAMA FORUM KONTAKT

Szukaj



Zmysłowy Czajkowski, dosłowny Warner

## Po prapremierze *Kupca weneckiego* w Bregencji

W *Kupcu weneckim* (1596-1598) Szekspira muzyka pojawia się w trzecim akcie. Oto Bassanio staje przed trzema szkatułami, w których zaklęty jest los jego ukochanej Porcji. By pojąć ją za żonę, musi otworzyć tę, w której ojciec Porcji zamknął jej portret. (Żeby przyjechać do Belmontu, Bassanio prosi o pomoc finansową swojego przyjaciela Antonia, a ten zapożycza się u Żyda Shylocka, podpisując notarialnie zastaw: odda pieniądze albo funt własnego ciała.) Porcja, nieobojętna na zaloty Weneccjanina, zapowiada, że wyborowi Bassania towarzyszyć będzie muzyka: albo jak łabędzi śpiew wzmocni błąd, albo jak fanfara ogłosi nowego władcę, albo też będzie "jak zwiewna melodia, o świecie / Budząca czule z niecierpliwych snów / Narzeczonego w dniu ślubu" (tłum. S. Barańczak). I zaczyna śpiewać pieśń: "Tell me where is fancie bred, / Or in the heart, or in the head..." ("Skąd się bierze zakochanie? / Gdzie ma źródła, gdzie przystanie? / Jakie wchłonał je otchłanie..."), zakończoną nieobojętną frazą "Ding, dong, bell", powtórzoną przez wszystkich zebranych (której Barańczak dokłada jeszcze jeden ton: "Niech mu wtedy bije dzwon: / Din-din-don, / Pogrzebowy dzwon").



Po prawej: CHRISTOPHER AINSLIE (Antonio), Fot. Karl Forster

W nieukończonych operze (1968-1982) Andrzeja Czajkowskiego - według libretta Johna O'Briena - ta scena znajduje się w drugim, środkowym akcie, dziejącym się tylko w Belmontie. Do umieszczonych z prawej strony proscenium pulpity i instrumentów (m.in. klawesyn) podchodzi kilkoro muzyków, do stojącego tamże staroswieckiego mikrofonu podchodzi ubrana w biały garnitur i jasną perukę (Marlena Dietrich?) piosenkarka. Czajkowski odbiera te miłosne słowa Porcji (w spisie postaci mamy po prostu Chłopca, który u Warnera staje się śpiewającą dziewczyną), stylizując piosenkę na barok. Całkiem zgrabnie. Zebrani w zielonym ogrodzie-labiryncie obserwatorzy patrzają, jak Bassanio (Charles Workman, tenor; pamiętamy go jako Eryka w warszawskim *Latającym Holendrze* w reżyserii Trelińskiego) podchodzi do jedynej nieotwartego jeszcze sejfów w kolorze otowiu. Poprzednie otworzyli - dynamitem i wystrzałem z pistoletu, bez słów, przy wtórze slapstickowej muzyki, w topornej choreograficznej sekwencji rodem z teatru jarmarcznego - książę Maroka (czarnoskóry tancerz Elliot Lebogang Mohlamme, wystylizowany na pirata z Karaibów) i książę Aragonii (aktor Juliusz Kubiak, w niebiesko-złotym paradnym mundurze). I wydobyli z nich lustro oraz ludzką czaszkę. Chwilę przedtem Nerissa (Verena Gunz, mezzosopran; śpiewała w Warszawie Cherubina w *Weselu Figara* w reżyserii Warnera) spisała kilkanaście fraz na maszynie i umieściła je w każdym z trzech ogromnych bankowych sejfów. Nie ma więc zawodów, ryzyka, tajemnicy, poezji. Nie ma stresu. Porcja (Magdalena Anna Hofmann, sopran) przynajmniej na chwilę musi wstać z leżaka, żeby przywitać się ze swoim kochankiem, zatańczyć z nim i... rzucić go na leżak. Szekspirowski Belmont (o którym Noemi Magri pisała, że to Villa Foscari w Mira, zaprojektowana przez Andrea Palladia) wygląda tu bardziej jak weneckie Lido z pierwszej połowy wieku, a może nawet jak echo plażowych scen ze *Śmierci w Wenecji* Manna-Viscontiego (1912, 1971).

To zresztą jedyny wenecki akcent inscenizacji. Chyba za mało. W ogóle za mało u Keitha Warnera metafory, poetyckich nut, za dużo dosłowności. Do dziś pamiętam obrazy ze *Śmierci w Wenecji* Brittena, którą Warner zrealizował w 2005 roku w Oper Frankfurt, w scenografii Borisa Kudlički. Ależ to było wysmakowane i symboliczne: kwadratowe ramy jeżdżące bezszelestnie po scenie, tworzące mansjony (raz jako wenecka ulica, innym razem jako pokój hotelowy albo zakład fryzjerski) czy tunele podświadomości, na końcu których Aschenbach zawsze widział Tadzia; lekko podniesiona drewniana podłoga, na której kilkakrotnie pojawiał się fortepian, akompaniujący tęsknym melodiom Aschenbacha; kilkudziesięciometrowa horyzontalna cyklorama, po której w pewnym momencie jakby do morza spływała odwrócona do góry nogami panorama Wenecji.

Muzyka Andrzeja Czajkowskiego aż prosi się o lekkość, wyrafinowanie, kontrę. To muzyka między wybuchem a ciszą, w ciągłym ruchu, zmianie; nieutulona, pulsująca, frazy wędrują w niej od instrumentu do instrumentu, niczym przekazywana w tańcu primabalerina (instrumentacja zresztą często zakłada traktowanie instrumentów sekwencyjnie lub solistycznie, wybiórczo - choćby wiolonczelę, skrzypce, flet piccolo albo tubę i puzon przyporządkowane Shylockowi). Coś pomiędzy Bergiem, Szostakowiczem a Brittenem - jednocześnie z piętnem indywidualizmu, jaki cechuje każdy utwór Czajkowskiego. Muzyka wybitna.

Na scenie w Bregencji, jeszcze przed pierwszym uderzeniem muzyki, widać trzy rozświetlone białe horyzonty (z tyłu i w bocznych kulisach) oraz dwie symetryczne bryły szkieletowe utrzymane w szarościach, których fronty przypominają bankowe skrytki. Przygasa światło, przy pierwszych dźwiękach muzyki na scenie pojawia się kozetka - na niej Antonio (Christopher Ainslie, kontratenor), krzesło - z psychoanalitykiem, który przypomina starego Freuda (z brodą i cygarem). Maszyniści wwożą jeszcze trzy sejfy: w jednym Bassanio, w innym Shylock (Adrian Eröd, baryton) - jak wyrzuty sumienia, z których Antonio próbuje się leczyć.

Ten obraz wróci w finale epilogu. Ponownie Belmont, tym razem bez ogrodu-labiryntu: wielki świetlisty księżyc (w myśl słów Lorenza: "Jak czule ten księżyc / Otula srebrną kołdrą zbocze wzgórze!"), trzy sejfy ułożone niczym wielkie walizy - z jednej wyrasta srebrne drzewo, w środkowej pojawi się ogień, w trzeciej będzie woda. Wszystko okropnie kiczowate, jak z pocztówki. Najpierw miłosny duet Lorenza (Jason Bridges, tenor) i wykradzonej przez niego i ochrzczonej Jessiki (Kathryn Lewek, sopran); potem Porcja i Nerissa rozprawiające się z mężami: Bassaniem i Gratianem (David Stout, bas-baryton) za stratę pierścieni, symboli wierności i miłości - wszystko wzięte z piątego aktu komedii Szekspira. Wreszcie wchodzi Antonio, znów bogaty, odzyskany życiu, jakby starszy, dojrzały, choć nadal smutny. Gorzki. Zapartyczny w Bassania. Siada obok swojego lekarza. Pał. Muzyka oddala się, przygasa wraz z opadającą kurtyną.



ROK LVII • NR 16/17 • 4  
SIERPNIA 2013

2013r - Terminarz  
nadsyłania materiałów



Epilog wydaje się niepotrzebny, zwłaszcza tak wyreżyserowany. To poprzedzający go trzeci akt (grany po przerwie) jest świetną kulminacją całości. Najpierw scena na ulicy. Obie bryły tworzą stożek (jak róg muru okalającego na przykład getto), przy którym Salerio (Adrian Clarke, bas-baryton) i Solanio (Norman Patzke, bas-baryton) - ucharakteryzowani tu odpowiednio na dziennikarza i fotoreportera, tropiących weneckie sprawy i sprawki - znęcają się nad Shylockiem, rozpaczającym z powodu uprowadzenia córki. Potem posiedzenie sądu u Doży (Richard Angas, bas) - w niewielkim szarym pomieszczeniu, przypominającym bardziej pokój przesłuchań niż wnętrze weneckiego pałacu - w którego czasie Antonio, przed ogłoszeniem pierwszego, niekorzystnego jeszcze wyroku, kładzie się na rozścielonym przez Shylocka na stole białym prześcieradle-obrusie, z rozłożonymi niczym na krzyżu ramionami.

I finał aktu - najmocniejszy na scenie, najpiękniejszy w partyturze. Porcja w przebraniu prawnika znajduje formalne uzasadnienie dla wyroku przeciwko Shylockowi. Temperatura muzyki rośnie. Żyd jest bezbronny. Wstaje od stołu, gawiedź obrzuca go prześcieradłami-obrusami, nastaje na niego i oskarżająco wyciągając ręce krzyczy "Jew! Jew!". Shylock idzie ku proscenium, kryje się tam pod białą płachtą jak martwy (i tak trwa niemal do końca przedstawienia, i lepiej zapomnieć, co Warner zrobił z nim w epilogu...). Opada kurtyna, za którą przygotowywana jest zmiana dekoracji. Zostajemy tylko z kawałkiem pogardzanego ludzkiego ścierwa. Instrumentalna muzyka Czajkowskiego osiąga w ciągu tych kilku minut szczyty podobne do tych z adagia Berga w *Wozzecku*.

"Nie ma natury tak twardej, bezdusznej, / Nieposkromionej, żeby jej na chwilę / Nie mogły zmiękczyć muzyczne harmonie" - mówi w finale *Kupca weneckiego* Lorenzo. Owszem, do dziś nie potrafimy zrozumieć, dlaczego naród, który wydał Bacha, Beethovena i Schuberta, zdobył się na taką zbrodnię w połowie ubiegłego wieku. I wciąż pamiętamy komentarz Pascala Quignarda do wspomnień Szymona Laksa, zaczynający się od oskarżenia muzyki za udział w Zagładzie.

Po scenie ucieczki Jessiki w pierwszym akcie - w której karnawałowy u Szekspira tłum przypomina spotkanie brunatnych bojówek z Ku-Klux-Klanem, a dzieci przebrane za "żydki" obrzucają Shylocka ciastem i wnoszą mu z domu złote ramy obrazów - widownia w Bregencji pogrąża się w ciszy. Taki obraz w Austrii wciąż musi robić wrażenie. Szkoda, że było ich zbyt mało. Przecież polski Żyd i homoseksualista, urodzony w 1935 roku jako Robert Andrzej Krauthammer, uratowany przez babkę z getta w roku 1942 i przechrzczony na Andrzeja Czajkowskiego (w Treblince wkrótce ginie jego matka), także z powodu własnej biografii zdecydował się na napisanie jedynej opery na podstawie *Kupca weneckiego* Szekspira - gorzkiej komedii o nienawiści do Innego, która nikogo nie pozostawia czystym. Ani całkowicie szczęśliwym. Psychoanalityczna kozetka, nawet w Austrii, wygląda jak tani wytrych, a nie wyznanie win.

**Andrzej Czajkowski *Kupiec wenecki*. Kierownictwo muzyczne: Erik Nielsen, reżyseria: Keith Warner, scenografia: Ashley Martin-Davis, światła: Davy Cunningham. Prapremiera w Festspielhaus w Bregencji (koprodukcja: Bregenzer Festspiele, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Instytut Adama Mickiewicza) 18 lipca 2013.**

TOMASZ CYZ



skomentuj