

Marcin Bogucki

Lustro lęków

„Peleas i Melizanda” jest operą wyjątkowo trudną do wystawienia. To historia trójkąta miłosnego opowiedziana za pomocą symboli, bez arii i widowiskowych scen. Dzieło fascynujące swoją niejednoznacznością. Bohaterowie sztuki Maeterlincka zaadaptowanej przez Debussy’ego ulepiani są ze sprzeczności – to beczasowe postacie mityczne uwikłane jednak w codzienne dramaty. Balansowanie między symbolizmem a realizmem jest także cechą muzyki Debussy’ego. Tworzy on płynną narrację oscylującą między recytatywem i ariosem – słuchacze sami muszą rozpoznać przejście między informacją a komentarzem, między prezentacją wydarzeń a introspekcją. Paradoksów tkwiących w operze jest więcej – w rozwijającej się spokojnym tempem i w dynamice piano historii można wyczuć tkwiące podskórnie silne emocje.

Ze względu na warstwę symboliczną „Peleas” jest wystawiany z reguły w konwencji baśniowej. Rzadko dokonuje się uwspółcześnień. Katie Mitchell wraz z dramaturgiem Martinem Crimpem w inscenizacji z Teatru Wielkiego – Opery Narodowej próbuje oscylować między oniryzmem a współczesnością, snem a jawą. Rozpoznając sprzeczności tkwiące w samym dziele, tworzy na scenie – jak sama mówi – „hiperrealistyczny sen”. Ze średniowiecznej Nibylandii Maeterlincka przenosimy się do współczesnego kobiecego koszmaru.

Idea inscenizacji zostaje wyłożona już w pierwszej scenie. Oczom widzów ukazuje się oświetlona wątlým światłem lamp mieszczańska sypialnia z królewskim łóżem pośrodku. Do pomieszczenia wpada kobieta w białej ciężkiej sukni ślubnej krępującej jej ruchy. Wyciera chusteczką nos, na której pojawiają się ślady krwi, i pada na łóżko. Dopiero po chwili bezruchu orkiestra zaczyna grać pierwsze nuty wstępu. Kobieta wychodzi do łazienki, w międzyczasie czarna przesłona zakrywa widok sypialni. Gdy bohaterka wraca ponownie do pokoju, został on zaatakowany przez rozłożyste drzewo, którego gałęzie wystają z sufitu. Ten surrealistyczny, wieloznaczny obraz można zinterpretować jako klucz do wnętrza Melizandy rozsadzanej przez smutek, pozornie nieposiadający wyraźnej przyczyny, jak i do jej roli w opowiadanej historii – obcego elementu powodującego erozję świata.

Dzięki przesłonom miejsce akcji zmienia się co scenę: zamiast łazienki pojawia się wąski korytarz albo kręta metalowa klatka schodowa, zamiast sypialni – mieszczańska

jadalnia, z której schody prowadzą na taras znajdujący się piętro wyżej. On sam przemienia się czasem w opuszczony basen. Wnętrza domu są realistyczne – to bogata willa utrzymywana w dobrym stanie, jednak z zakamarkami, o których dawno zapomniano. Same zmiany powodują jednak, że konstrukcja przypomina labirynt: kolejne drzwi prowadzą do następnych zamkniętych pomieszczeń. Oprócz klatki schodowej żadne z wyjść nie prowadzi na zewnątrz. Zamiast przestronnych komnat zamkowych i przyrody dookoła przewidzianych w tekście Maeterlincka zostajemy zamknięci z Melizandą w klaustrofobicznej przestrzeni domu.

Melizanda jest stale obecna na scenie, niekiedy nawet podwójnie, gdy dzieli przestrzeń z niemą sobowtórką. Nie mamy zatem do czynienia z historią rozgrywającą się w czasie rzeczywistym, lecz z dalekim echem wydarzeń z przeszłości. Właściwie nie jesteśmy nawet pewni, czy miały one miejsce, ważniejsze są jednak związki rodzinne, z którymi próbuje sobie poradzić kobieta: relacje z Golaudem – jej mężem początkowo zafascynowanym żoną, później coraz bardziej zafiksowanym na uczuciu zazdrości, z Peleasem – wycofanym, prawie autystycznym bratem Golauda, z ich dziadkiem Arkelem – żyjącym pozorami własnej wielkości i władzy, z Geneviève – matką braci zupełnie odstawioną na boczny tor oraz z Ynioldem – synem Golauda z pierwszego małżeństwa, któremu Melizanda musi matkować.

Oniryczna konwencja jest często łatwym sposobem na rozwiązanie wszystkich problemów inscenizacji – da się je wytłumaczyć logiką snu. Można odnieść wrażenie, że jest tak czasem i w przypadku Mitchell, która nie do końca konsekwentnie podchodzi do zawartych w operze symboli. Niektóre z nich zostają dopowiedziane: zakrwawiona chusteczka Melizandy w pierwszej scenie wskazuje jednoznacznie, że to ona jest zwierzyną, którą próbował ustrzelić Golaud na polowaniu. Także erotyczny wymiar włosów zostaje podkreślony – Melizanda zamiast rozpuszczać je z wieży, omiata nimi leżącego Peleasa. Inne symbole pozostają otwarte: las zostaje zamieniony w zadrzewiony pokój, źródło w parku znajduje odpowiednik w starym basenie. Reżyserka dodaje do tego komplikacje rodzinne o freudowskim posmaku.

Bohaterowie są dość jednowymiarowi ze względu na wyolbrzymiającą ich cechy psychikę Melizandy. Ona sama jest najbardziej skomplikowaną postacią, z niesprecyzowanymi do końca uczuciami w stosunku do Golauda i pożądaniem do Peleasa. Melizanda nie chce opuścić męża, miota się między podporządkowaniem a buntem wobec

przemocowego związku – igra z Golaudem, manipulując przy okazji Peleasem.

Pomysł Mitchell na „Peleasa i Melizandę” jest prosty, ważniejszy jednak niż sam koncept jest sposób budowania rzeczywistości, który może łatwo umknąć przy streszczeniu intencji twórców. Wykreowany na scenie świat urzeka pięknymi wnętrzami i kostiumami – ważne są tu zarówno kolory, proporcje, jak i użyte materiały (świetna scenografia Lizzie Clachan oraz kostiumy Chloe Lamford). W budowaniu odpowiedniej temperatury emocjonalnej poszczególnych scen pomagają także delikatne zmiany oświetlenia (zaprojektowane przez Jamesa Francombe’a i Erica Leroya). Podobne przywiązanie do detalu można odnaleźć zarówno u Maeterlincka, wrażliwego na melodię słowa, jak i Debussy’ego, którego muzyka operuje odcieniami. Inscenizacja Mitchell jest wyjątkowo zestrojona z atmosferą opery – bada kontrast między okrucieństwem świata a jego piękną powierzchnią.

Reżyserka konsekwentnie prowadzi bohaterów, podążając za sugestiami zawartymi w muzyce Debussy’ego. Golaud zaczyna zdradzać objawy zazdrości, które przeradzają się w obsesję i wybuchy agresji. Naiwny Peleas zostaje zamordowany przez Golauda, wikłając się w erotyczną grę z żoną brata. Arkel i Geneviève to postacie całkowicie bezwolne – najlepiej widać to w scenie, gdy Golaud poniza Melizandę. Geneviève odciąga Peleasa, by nie patrzył na wybuch brata, Arkel reaguje dopiero w ostatniej chwili, przyglądając się wcześniej beznamiętnie całemu zajściu. Stosunek Melizandy do Golauda także przechodzi różne fazy: od lęku przez miłość do nienawiści. W końcu – z powodu bezsilności – popada ona w odrętwienie, które staje się przyczyną śmierci bohaterki. Melizanda zamienia czerwien sukni z pierwszego aktu na bladą koszulę nocną zlewającą się z kolorem tapety. Umiera bez słowa. Jednak przy ostatnich taktach opery powracamy do sytuacji początkowej. Melizanda budzi się z nocnego koszmaru, wydaje się jednak, że rzeczywistość, od której próbowała uciec, nie jest wcale lepsza.

W roli Melizandy wystąpiła w Warszawie Sophie Karthäuser – śpiewaczka znana przede wszystkim z repertuaru mozartowskiego dysponująca lekkim, jasnym głosem, nie zawsze jednak dobrze słyszalnym w niezbyt sprzyjającej akustyce Teatru Wielkiego. Partnerował jej Bernard Richter jako Peleas i Laurent Alvaro jako Golaud, obaj solidnie realizujący swoje partie. W obsadzie pojawiła się jedynie dwójka polskich śpiewaków w niewielkich, ale dobrze zaśpiewanych rolach drugoplanowych (Geneviève – Karolina Sikora, Yniold – Joanna Kędzior). Za pomyłkę można uznać jedynie Bertranda Duby, którego huczący bas niezbyt nadawał się do partii Arkela. Największe wrażenie wzbudziła orkiestra –

Patrick Fournillier starał się jak najdokładniej oddać wszystkie niuanse partytury Debussy'ego, utrzymując skupienie zespołu przez całą operę.

Przedstawienie Mitchell jest koprodukcją z festiwalem w Aix-en-Provence. Było ono transmitowane w zeszłym roku m.in. przez kanał Opera Platform. Tamtą inscenizację oglądało się jak zupełnie inny spektakl: Nie chodzi wyłącznie o różnice w obsadzie (Barbara Hannigan jako Melizanda, Stéphane Degout jako Peleas, Laurent Naouri jako Golaud). Problemem inscenizacji Mitchell jest jej nieprzystosowanie do warunków wielkiej sceny – dużo lepiej ogląda się ją na zbliżeniach, przy zastosowaniu filmowego montażu. Wiele drobiazgowych budujących intymną atmosferę gubi się niestety w teatralnym odbiorze.

Pierre Boulez określił kiedyś „Peleasa i Melizandę” jako tragedię mieszczańską, burzył się też przeciw wszelkiemu oniryzmowi na scenie. Mitchell podąża tylko za jedną z jego sugestii. Zanurza widzów w świat snu Melizandy będący lustrem jej lęków. Można oczywiście powiedzieć, że jest to upraszczająca wizja opery, sprowadzająca ją do diagnozy osobistych problemów bohaterki. Intencje reżyserki wydają się jednak inne – próbuje ona pokazać tkwiące we współczesnej kulturze, mimo pozorów emancypacji, sztywne ramy konwenansu, ciche przyzwolenie na przemoc wobec kobiet oraz próby tuszowania wszelkich incydentów, byleby tylko zachować status quo. W swojej inscenizacji Mitchell eksploruje ten dualizm charakteryzujący także operę Debussy'ego – rozdźwięk między piękną powierzchnią a dziejącym się wewnątrz, często niedostrzegalnym dramatem.

Claude Debussy, „Peleas i Melizanda”, Katie Mitchell (reż.), Patrick Fournillier (dyr.), libretto: Maurice Maeterlinck, Teatr Wielki – Opera Narodowa, premiera 21 stycznia 2018.