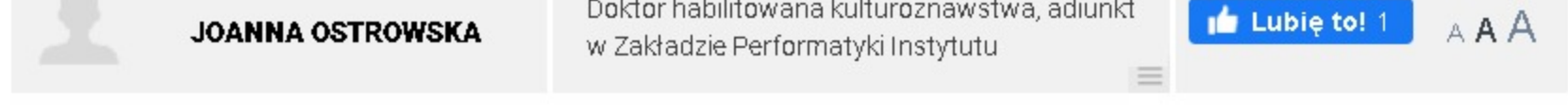


Cywilizacja kontra dzicy



JOANNA OSTROWSKA

Doktor habilitowana kulturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Performatyki Instytutu

Lubię to! A A

W „New Yorkerze” z 14 grudnia 1968 roku ukazał się taki rysunek: na widowni teatralnej, pełnej widzów ubrani w garnitury i eleganckie suknie, stoją w przejściach aktorzy ubrani jak starożytni Egipcjanie. Jeden z nich, trzymając dzię, oskarżycielsko wymierza palec w stronę kobiety na widowni i mówi: „A ty? Co ty zrobiłaś, żeby pomóc Aïdzie i Radamesowi? Będziesz tak siedzieć i pozwolisz im zginąć?!”.

Autor rysunku w sposób satyryczny odnosił się do tego, co nowego działo się wtedy w teatrze: zanegowanie

nienaruszalności przestrzeni widzów i inicjowanie bezpośredniej interakcji między aktorami a widzami. Przeniesienie podobnych praktyk do opery wydawało się zaledwie tematem do żartów, lecz z drugiej strony rysunek ten celnie pokazywał to, jak bardzo przedstawienia operowe odbierane są jako tradycyjna i nienaruszalna forma. To, co zespoły teatralne pracowały kilkadziesiąt lat temu, w operze nadal niektórym wydaje się naruszeniem świętości dzieła sztuki. A jednak co chwilę pojawiają się i w tej tradycyjnej formie teatralnej próby przełamania jej zachowawczości. Z taką właśnie próbą – od razu zaznaczę, że z mojego punktu widzenia niezwykle udaną – mamy do czynienia w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Próbą, która tuż po premierze wywołała ogromne kontrowersje i podzieliła widzów na zachwycanych (to na przykład ja) oraz głęboko niezadowolonych. Utało się powiedzenie, że Poznań nie ma szczęścia do *Halki* Stanisława Moniuszki, iż dotychczasowe realizacje w naszej operze do udanych nie należały. Teraz także podniosły się głosy, że *Halka* w reżyserii Pawła Passiniego wpisuje się w ten nurt katastrof.

Moje pierwsza przygoda z *Halką* Moniuszki skutecznie odstręczyła mnie od tej opery. Zostałam na nią zaprowadzona do Teatru Wielkiego w Warszawie razem z całą klasą, siedzieliśmy na ostatnim balkonie, skąd mieliśmy kiepski widok na to, co chciano, by zostało zobaczone, za to rewelacyjny na to, co raczej nie miało być przeznaczone dla widzowskich oczu. Cała inscenizacja była poprowadzona po bożemu, w czym mieścił się także raczej przedemerytalny wiek aktorki śpiewającej partię Halki. Kiedy ta niemłoda już artystka zeskokczyła z mostku w nurty rzeki, miała prawdopodobnie zniknąć dla widzów. Dla nas niestety, siedzących na ostatnim balkonie, była w owej „rzece” cały czas widoczna. A że i wiek, i tusza, i góralski gorset zrobiły swoje, biedna przewróciła się, długo nie mogła się podźwignąć z „nurtów” i beznadnie wyla się po ziemi. Aż jeden z moich kolegów, nie wiem, czy z dobrego serca, czy dla żartu wydarł się na cały teatr: „Niech ktoś pomoże tej pani wstać, bo nie może!”. W ten sposób *Halka* była dla mnie stracona, a i opera nie stała się przez to moim ulubionym gatunkiem teatralnym. *Halką* Passiniego natomiast, ku memu własnemu zdumieniu, bo ani kompozytor, ani reżyser nie są moimi ulubieńcami, się zachwyciłam.

Co można wydobyc z dziewiętnastowiecznej, banalnej historii o uwiedzeniu panny z ludu przez złego pana, by zrobić z tego pełnokrwisty współczesny teatr? Można zrobić to na przykład tak jak Passini – potraktować całą historię bez namaszczenia i zadęcia, z lekkim przybliżeniem oka, wziąć ją w nawias bardzo wyrazistej formy odbiegającej od tradycyjnych, zachowawczych (i chyba oczekiwanych) realizacji. Zaryzykować tym, że na pierwszy plan w takiej inscenizacji wysunie się nie muzyka i rekonstrukcja planu inscenizacyjnego sprzed przeszło wieku, ale żywioł teatr; teatru, który mówić ma do współczesnych ludzi – oglądających telewizję, wspinających się po skałkach, mających mało sentymentalny stosunek do górali, którzy już niekoniecznie kojarzą się z twardym i prawnym ludem, a raczej z bezwzględny przedsiębiorcami, łupiącymi ceprów, jak tylko się da. Wiele lat temu Adam Hanuszkiewicz, broniąc swojej *Ballady*, zwrócił uwagę, iż gdyby chciał zrekonstruować na scenie romantyczne inscenizacje, to należałoby również na widowni zrekonstruować tamtych widzów. Nas – widzów zrekonstruować się nie da, choć widzowie operowi są chyba ostatnimi, którzy traktują wyjście do teatru jako rodzaj święta dla ludzi o pewnej pozycji społecznej. Może żart i nowatorstwo formalne nie są tym, czego oczekują od wieczoru w operze?

Zespół Teatru Wielkiego chyba spodziewał się, że swoją inscenizacją *Halki* może wywołać niezadowolenie. Program do spektaklu ma formę prokuratorskiej teczki na akta. Oskarżoną nie jest tu jednak Halka ani nawet Janusz – ewentualnym podsądnym wydaje się właśnie spektakl Passiniego. Dowodami zbrodni są spisane konteksty, w jakich reżyser widzi swoją inscenizację, a także zdjęcia ukazujące w różnych momentach społecznego istnienia „ofiary” – Stanisława Moniuszkę (m.in. w postaci pomników w Poznaniu i Katowicach, jako twarz na dawnym banknocie). Kontekst pojawiania się „ofiary” jest zawsze „narodowy” i podniosły: a to tłumy na odsłonięciu pomnika „[co dało] okazję śląskiemu społeczeństwu, by zapoznać się z wspaniałą spuścizną twórczą Moniuszki i rozwiać złośliwe legendy szerzone przez Niemców, jakoby Moniuszko był małą, lokalną wielkością”; a to Teatr Narodowy, a to papież z obsadą *Halki* w Operze Narodowej. Jest też zdjęcie przedstawiające członków inkryminowanego zespołu grających *Halkę* na Haiti, co prawda w góralskich i szlacheckich strojach, ale za to na klepsku. Ten zestaw materiałów sugeruje, w jakim rozdarciu postrzegana jest ta opera przez twórców spektaklu. Z jednej strony to, co oficjalne, zachowawcze – narodowe, podniosłe, tradycyjne, zaakceptowane, z drugiej „polskość haitańska” – nierozpoznana, odległa i, używając niepoprawnego politycznie i nieantropologicznego języka: dzika i tubylcza. Te dwa obszary to dwa spektaklowe światy: elegancji, *comme il faut* szlachty i etnicznych, „dzikich” górali. Żaden z tych obrazów tak jak je ustawił Passini nie mieści się w tradycyjnym postrzeganiu postaci z *Halki*.

W klimat spektaklu wprowadzani jesteśmy od samego wejścia do foyer, bardzo ceremonialnie przechadzają się po nim wyfraczone postacie kobiet i mężczyzn. Niektóre kobiety mają przechadzone drobne, starannie wymuskane wąsiki, które wydają się nie tyle atrybutem męskości, co właśnie pewnej staroświeckiej elegancji. Część z tych postaci wraz z ostatnim dzwonkiem wejście na widownię i zajmie brzegowe miejsca po obu stronach sali. Część natomiast w czasie całej uwertury będzie się nadal przechadzać po foyer, wykonywać figury taneczne widoczne przez otwarte drzwi. Być może to właśnie siła tradycji sprawiła, że niewielu widzów odwracało głowy w bok, by obserwować te drobne akcje, siła przyzwyczajenia nakazywała patrzeć na pustą scenę. Ten nawyk oraz potrzeba obejrzenia ruchomego obrazu zamkniętego ramami sceny mogły bardzo utrudniać odbiór pierwszej części spektaklu, ponieważ właściwie nie działa się ona na scenie. Passini potraktował Teatr Wielki, a szczególnie jego widownię, jako właściwy *environment* dla przedstawienia, zgodnie z założeniami wyłożonymi przez Richarda Schechnera, toteż akcja działa się wszędzie: na parterze znajdowali się Janusz (Bartłomiej Misiuda) i Zosia (Magdalena Wilczyńska-Goś) oraz Dziemba (Andrzej Ogórkiewicz) i Stolnik (Rafał Korpik), dookoła też stali goście, czyli chór. Na balkonie, w łóżach pojawili się inni goście – tancerze wykonujący jakiś mechaniczny taniec. Halkę (Magdalena Molendowska) pierwszy raz słycać gdzieś z góry, z wysokości, przypuszczam, że z drugiego balkonu. W niektórych scenach słycać odgłosy pieśni płynące z foyer, co stanowi tło dźwiękowe dla właściwej akcji. W tak zaplanowanych sytuacjach spektaklowych nie sposób wszystkiego zobaczyć, zyskuje się za to poczucie niezwykłej przestrzenności akcji, a także dźwięku. To właśnie ona na mnie zrobiła największe wrażenie. Twórcy spektaklu zafundowali nam takie *dolby surround*, że niech się schowają wszystkie efekty specjalne. Co z tego, że muzyka grana była w większym tempie, niż się do tego przyzwyczajono? Co z tego, że końcówki wyrazów nie wybrzmiewały tak jak powinny, z perfekcyjną dykcją jak na herbatce u księżnej? Zamiast tego dostaliśmy fizyczne doświadczanie muzyki, którą nie tylko można było usłyszeć, ale także, dzięki rozwibrowanemu powietrzu, poczuć całym ciałem. Nie przypuszczałam, że tego rodzaju przedstawie moje niekłamane entuzjazmu i bardzo żałowałam, że w drugiej części akcja wróciła na dobre na scenę. Równocześnie rozumiem, że w planie inscenizacyjnym taki wybór przestrzeni był bardzo dobrze logicznie uzasadniony. Ów świat lepszego towarzystwa, kulturalnych ludzi to my – widzowie prestiżowej sali teatralnej. Dlatego postaci szlachty siedzą między nami, są jednymi z nas – kulturalnych do bólu.

Natomiast pierwszym reprezentantem tych innych, z jakim się stykamy, jest Jontek, wyglądający jak skrzyżowanie Mad Maxa z muflonem. W drugiej części okaże się, że podobnie jak on wyglądają inni przedstawiciele góralszczyzny – są „zwierzopodobni” mają rogi, mają stylizowane, jakby poszarpane stroje. O ich związku z górami mówi to, że w początku pierwszej części kilkoro z nich, niczym współcześni wspinacze skałkowi, przyczepieni jest do ukośnej ściany scenografii. Scenografia autorstwa Zuzanny Srebrnej swoją prostotą, a zarazem dynamiką przywodzi na myśl tradycje scenograficzne polskiej awangardy poprzecznej z początku dwudziestego wieku: duże płaszczyzny bocznych ścian chaotycznie połączone liniami, ukośna, pochyla platforma służąca za teren gry są zarówno monumentalne, jak i niebywale estetycznie wyraziste.

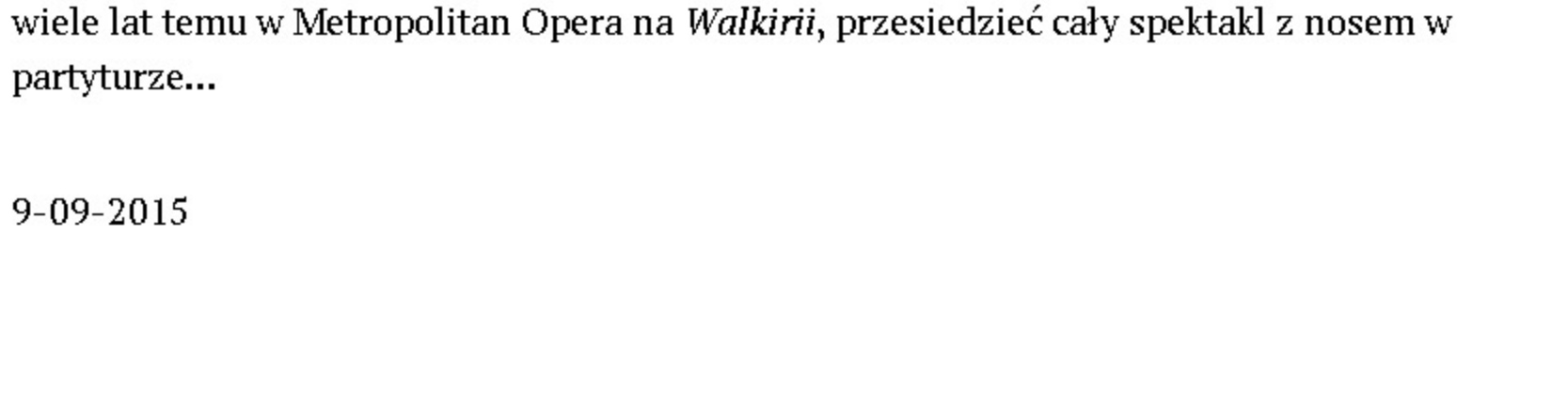
Górale w tej *Halce* nie są pokazani jako radosna gromada, to raczej – co sugeruje sposób, w jaki się poruszają – brygada zombie; to zbita ciżba, złowroźna masa; nierozpoznani, groźni, dzicy Inni. Ich tańce, inaczej niż biomechaniczno-baletowe płasy szlachty, są wariacją na temat quasi-rytualnych, plemiennych tańców. Umieszczenie tych scen na scenie podkreśla nasz szlachecko-kulturalny dystans do tamtego świata. Nie jesteśmy jego częścią; jako turyści z lepszego świata obserwujemy go z dystansu, tak jak zwierzęta w zoo czy obiekty w rezerwacie.

Halka nie przynależy do żadnego z tych światów. Jej odrębność podkreślona jest przez jej strój. Jest jak widmowa panna młoda, która schodzi z gór na zaręczyny z ukochanym, tyle że zamiast niej u jego boku staje kobieta jemu podobna. Halka przystroila się w białą suknię – słobną może, podobnie jak stroje górali biologiczno-etniczną. Wygląda ona jak stworzona z pustobą i omdalonych szyszek jodlowych, jej tren ciągnie się za Halką niby ciężkie brzemię. Ale ten strój czyni ją również postacią niemal upiorną – jakby już od początku opowieści, na długo zanim znajdzie śmierć w nurtach rzeki, była martwa. Jakby od początku antycypowała swój los. Obłe, białe kształty na jej sukni kojarzyły mi się też z czerwiarni, które jadły ją już za życia. O tym, że ta postać, z którą mamy do czynienia w obu częściach, nie jest tą Halką, która rozkochała w sobie Janusza, przekonują także projekcje wideo towarzyszące pojawianiu się bohaterki w drugiej części. Na nich jest wesoła, młoda dziewczyną w krótkim białym gietzelku, z wiankiem na głowie, radośnie pływająca. Kiedy w finałowej arii Halki postać na projekcji obraca się do nas tyłem, a potem znów pokazuje swoją twarz, jest już starą kobietą. Rozpad na długo wyprzedził finałowy skok. Jest on pozbawiony dramatyzmu, odbywa się w czasie, kiedy cała zbita gromada stoi do niej tyłem, zajęta biernym obserwowaniem zaślubin państwa. Zarówno dramata Halki, jak i szczęścia możnych obchodzi ich równie mało, są bierni i nieruchomi, ale tamto przynajmniej jest ciekawe.

Jednym z pomysłów reżysera, który, jak zdążyłam się zorientować, budzi największy sprzeciw, było przeniesienie słynnego mazura na finał spektaklu. Halka niezauważona skacze i po niej ten gest, po serii celowo nowoczesnie chaotycznych tańców, będących zaprzeczeniem harmonijnych figur mazura, powtarzają wszyscy goście-weselnicy. W ich wykonaniu nie jest to gest ryzpacy, a współczesny *splash fun*, jak imprezowy skok do basenu, mający podkreślić uczestniczenie w świetnej zabawie. Arogancja potrafi unieważnić wszystko, nawet dramatyczne gesty ostateczne. I to jest na wskroś współczesne oskarżenie Halki wyartykułowane przez Passiniego.

Z interpretacją Passiniego można się nie zgadzać, ale trudno odmówić jej spójności formalnej i logicznej. Wprowadzone przez niego tropy i unowocześnienia nie są pomysłami dalekimi od tradycyjnych, zachowawczych odczytań *Halki*? Może i dla opery przyszła pora, by zadała sobie pytanie o miejsce widza w swoim teatrze? Nowatorstwo inscenizacji Passiniego może tradycjonalistów obrażać, ale może jednak warto szczerze twórcom z nadmiennymi doświadczeniami wprowadzić trochę nowej krwi do szpawanej formy, która z odmiennym przechowuje pamięć swoich związków z dobrze ułożonym towarzystwem? Może właśnie ironiczne przedstawienie owych wyższych sfer jest powodem oporu części widzów wobec tego spektaklu? Jeśli jego forma oburza, to zawsze można, jak jeden starszy pan siedzący nieopodal mnie, uczestniczyć w nim z zamkniętymi oczami. Albo jak inny pan, spotkany wiele lat temu w Metropolitan Opera na *Walkirii*, przesiadzić cały spektakl z nosem w partyturze...

9-09-2015



Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu
Stanisław Moniuszko

Halka
reżyseria: Paweł Passini
scenografia: Zuzanna Srebrna
choreografia: Weronika Pelczyńska
projekcje wideo: Maria Polzyc
reżyseria światła: Przemysław Sieraczynski
kierownictwo chóru: Mariusz Otto
obsada spektaklu premierowego: Magdalena Molendowska, Paweł Skaluba, Bartłomiej Misiuda, Rafał Korpik, Magdalena Wilczyńska-Goś, Andrzej Ogórkiewicz, Bartłomiej Szczeszak, Sebastian Radecki, Jarosław Gwoździak, Romuald Piechocki, Krzysztof Napierała i inni
premier: 26.05.2015

TAGI: [Paweł Passini](#), [Zuzanna Srebrna](#), [Gabriel Chmura](#), [Maria Polzyc](#), [Weronika Pelczyńska](#), [Stanisław Moniuszko](#), [Halka](#), [Poznań](#), [Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki](#)

Udostępnij

Lubię to!

S K O M E N T U J

Autor lub zaloguj się

Treść komentarza

Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem, wpisz wynik działania:
dwa plus trzy jako liczbę:



K O M E N T A R Z E (0)

REDAKCJA | PATRONATY | PARTNERZY | WSPÓLPRACA | SZKOŁA | REGULAMIN | KONTAKT | RSS

ALL RIGHTS RESERVED TEATRALNY.PL