

Ośmiornicę daj mi, luby

AUTOR: DOROTA KOZIŃSKA

Faruga dostał do dyspozycji olbrzymią scenę, jeszcze większy budżet i poczuł się jak dziecko w teatralnym parku rozrywki. Paradoksalnie widzę w tym jednak nadzieję na przyszłość. Spodobało mu się. Dokazywał aż miło. Już się nie boi opery.

■ Nie dotarłam na żaden z marcowych spektakli *Così fan tutte* w reżyserii Wojciecha Farugi i o mały włos odpuściłabym sobie dwa dodatkowe przedstawienia w czerwcu – zniechęcona recenzjami kolegów, którzy zgodnie narzekali na przeładowaną, chaotyczną, pełną niedopracowanych gagów inscenizację, wychwalając za to stronę muzyczną produkcji. Zważywszy na brak doświadczenia Farugi w teatrze operowym, byłam skłonna uwierzyć w zastrzeżenia krytyków pod adresem reżysera. Trochę mnie zaniepokoiły peany skierowane do wykonawców: Teatr Wielki – Opera Narodowa jest teatrem, w którym Mozarta nie wystawia się prawie w ogóle, jeśli nie liczyć *Czarodziejskiego fletu* w ujęciu Barriego Kosky'ego – inscenizacji, a właściwie adaptacji krążącej po całym świecie i wszędzie traktowanej jako eksperyment formalny. Skądinąd uroczy, ale wykluczający jakkolwiek twórczy wkład w muzyczną materię dzieła, sprowadzoną do roli mechanicznego podkładu dźwiękowego pod serię animowanych obrazów. W repertuarze warszawskiej sceny brakuje też utworów Monteverdiego i Händla, włoskiego belcanta, pozycji spoza żelaznego kanonu oper Verdiego i Pucciniego, dramatów muzycznych Wagnera i większości arcydzieł europejskiego modernizmu – czyli elementów wchodzących w skład linii programowej wszystkich szanujących się teatrów operowych, nawet działających w systemie *stagione*. Co gorsza, TW – ON nie szanuje własnej historii albo świadomie ją przekłamuje. Jak bowiem inaczej zinterpretować powtarzane w materiałach prasowych doniesienia, że *Così fan tutte* pojawiło się w jego repertuarze po raz pierwszy? Jeśli już, to po zmianie nazwy instytucji za pierwszej dyrekcji

Waldemara Dąbrowskiego. Poprzednia inscenizacja, w reżyserii Adama Hanuszkiewicza, miała premierę w 1985 roku. Jakkolwiek bądź, blisko czterdziestoletnia nieobecność tego arcydzieła na stołecznej scenie nie jest powodem do dumy.

Odwołam się więc do własnego poczucia obowiązku i dotarłam na jedno z czerwcowych przedstawień pod batutą Martyny Szymczak, asystentki Yaroslava Shemeta, który poprowadził w tej samej obsadzie premierę oraz trzy kolejne spektakle w marcu. Potwierdziły się moje najgorsze przypuszczenia odnośnie do warstwy muzycznej spektaklu. Orkiestra grała brzydkim dźwiękiem, chwilami nierówno i nieczysto, znacznie poniżej ogólnie przyjętych standardów wykonawstwa muzyki Mozarta, nie tylko na instrumentach historycznych. Soliści – piękni, młodzi i niewątpliwie utalentowani – sprawiali wrażenie, jakby dzień wcześniej wzięli udział w przedstawieniu *Elektry* Straussa i jeszcze nie zdążyli się przestawić. Tymczasem na scenie działy się chwilami cuda, z których mógłby wyniknąć spektakl mądry i mimo zmiany scenerii względem pierwowzoru zgodny z literą libretta i partytury. Pod jednym wszakże warunkiem: że Faruga – debiutant w operze – dostałby szansę współpracy z osobami bardziej doświadczonymi w tej materii niż Klaudia Hartung-Wójciak, twórczyni dramaturgii performansu Cezarego Tomaszewskiego *Arcytrudno dojechać na Bródno* (powiedzmy, że na motywach *Parii* Moniuszki).

Kto wie zresztą, czy reżyser nie poradziłby sobie lepiej bez dramaturgów. W rozmowach przedpremierowych całkiem słusznie zwracał uwagę, że *Così fan tutte* nie ma nic wspólnego z beztróską farsą, że pod pozorem zabawy

kryje się głębsza i bardzo gorzka refleksja o naturze ludzkiej. Słusznie też przeczuwał, że opera Mozarta powstała w pewnym kontekście „publicystycznym”, nie tylko na fali zachodniej fascynacji kulturą Wschodu, lecz także bieżących, szeroko komentowanych w prasie wydarzeń wojny rosyjsko-tureckiej (stąd wzięli się Albańczycy, a ściślej Suliooci, prawosławni górale z Epiru, którzy toczyli wówczas zjadłe walki z Ali Paszą, osmańskim władcą regionu). Nie dziwi zatem dość celny, choć wtórny pomysł przeniesienia narracji *Così fan tutte* w realia Stanów Zjednoczonych pod rządami Nixona; nie dziwią też nawiązania do tekstów kultury, których twórcy próbowali się rozprawić z ówczesnymi przemianami obyczajowości i reakcjami na wojnę w Wietnamie. Faruga zapewne zdawał sobie sprawę, że odniesienia do obecnych konfliktów mogą okazać się ryzykowne w kontekście opery buffa.

Przydałoby się jednak więcej refleksji, a mniej oczywistych aluzji – między innymi do filmu *Hair* w reżyserii Miloša Formana i słynnej inscenizacji opery Mozarta przez Petera Sellarsa, który w rolach głównych manipulatorów – Don Alfonsa i Despiny – obsadził sfrustrowanego weterana wojny wietnamskiej i uwikłaną z nim w chorą relację współwłaścicielkę nadmorskiej restauracji Despina's Dinner. Zwłaszcza że przewijające się przez operę wątki wierności i przywiązania, metamorfoz tożsamości oraz pomieszania świata fantazji z rzeczywistością znacznie celniej spletał ze sobą australijski dramaturg Louis Nowra. Faruga z pewnością słyszał o jego sztuce *Così*, z akcją umiejscowioną w 1971 roku, w szpitalu psychiatrycznym, za którego murami toczą się gwałtowne protesty przeciwko wojnie



fot. Natalia Habanow / TW - ON

Così fan tutte, reż. Wojciech Faruga, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie (2024)

wietnamskiej. Lewis, główny bohater sztuki i *alter ego* Nowry, reżyseruje w psychiatryku amatorski spektakl *Così fan tutte*, w którym rolę Don Alfonsa nieprzypadkowo bierze na siebie skrajny konserwatysta, cierpiący na depresję Jakała Henry. („My fffffather fought in the war for you. For you and ffffor me. He was a ggggreat man. You are traitors”). Nie sugeruję, że Faruga powinien był dokonać czegoś w rodzaju operowej adaptacji sztuki Nowry. Poddaję tylko pod rozwagę, że eksploatując temat wielokrotnie podejmowany przez innych, legendarnych już reżyserów, mógł sięgnąć głębiej i poważnie się na własną, śmiertelnie zabawną próbę zreinterpretowania Mozartowskiego arcydzieła przez pryzmat ruchu Flower Power.

Dlatego nie kupuję ani początku jego spektaklu – z nadpisanym i przekombinowanym epizodem upokorzenia sfrustrowanego weterana Alfonsa przez Despinę na ich własnym weselu, który tłumaczy jego późniejszą intrygę w kategoriach zemsty na całym kobiecym rodzie – ani zwariowanego finału, w którym ginie przewrotna niejednoznaczność oryginalnego zakończenia. Ale jak to bywa w przypadku pięknych katastrof, na długo zapadną mi w pamięć epizody „ogrodowe” z II aktu –

w przepysznych dekoracjach Katarzyny Borkowskiej, która pogrążoną w półmroku scenę wypełniła archipelagiem kwiatnych wysepek, a Guglielma i Ferranda przebrała w tak spektakularne stroje hipisów, że nie tylko Fiordiligi i Dorabella, ale i rodzona matka by ich nie poznała. Doceniłam też olbrzymią, hiperrealistyczną ośmiornicę z silikonu – czyli „węże i hydry libijskiej pustyni” w wersji po LSD – rekwizyt przezabawnie ograny nie tylko przez Fiordiligi, ale także przez innych uczestników operowego *qui pro quo*.

Zastanawiam się jednak, czy obecny na scenie krokodyl miał być libijskim bazyliuszkiem, czy też kolejnym nawiązaniem do Florydy ze spektaklu Sellarsa – w obu przypadkach niezbyt czytelnym, skoro część widzów skojarzyła go z krokodylem z *Zemsty* Fredry i ten trop zwiódł ich na manowce, bo nie przyszło im do głowy nic poza tym, że Papkin też dziwnie się ubierał. Nie mam pojęcia, dlaczego w I akcie panny – zamiast gapić się jak sroki w gnatach w portrety swoich ukochanych – obmacują z zawiązanymi oczami kopię hellenistycznej rzeźby, *Umierającego Gala*. Banany i wibratory w scenach psychodelicznych orgii ani mnie nie zgorszyły, ani tym bardziej nie rozśmieszyły – podobnie jak większość przebieranek

Despiny. Ubawił mnie dopiero dziwnie podobny do Elvisa Presleya notariusz z Las Vegas.

Mają więc rację malkontenci, którzy zarzucili warszawskiej produkcji chaos i przerost formy nad treścią. Faruga dostał do dyspozycji olbrzymią scenę, jeszcze większy budżet i poczuł się jak dziecko w teatralnym parku rozrywki. Paradoksalnie widzę w tym jednak nadzieję na przyszłość. Spodobało mu się. Dokazywał aż miło. Już się nie boi opery. Zasłużył na następną szansę, więcej czasu na przemyślenia i okazję do długich rozmów z ludźmi, którzy wiedzą, że z tych kolorowych klocków można złożyć naprawdę fajną konstrukcję. A przy okazji wytłumaczą, dlaczego ze śpiewakami trzeba pracować trochę inną metodą niż z aktorami dramatycznymi. Nie zmarnujemy Farugi. Opera potrzebuje ciekawskich, obdarzonych wyobraźnią reżyserów. *Let the sunshine in*. Czas przewietrzyć ten teatr i wpuścić do środka odrobinę światła. ■

Teatr Wielki – Opera Narodowa
w Warszawie
Così fan tutte Wolfganga Amadeusza
Mozarta
reżyseria Wojciech Faruga
premiera 15 marca 2024