

TOMASZ KIREŃCZUK

MOZARTOWSKI DOM LALEK

Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu
Wolfgang Amadeusz Mozart

DON GIOVANNI

kierownictwo muzyczne: Gabriel Chmura, reżyseria,
scenografia, choreografia i reżyseria światła: Pippo Delbono,
kierownictwo chóru: Mariusz Otto,
premiera: 22 marca 2014

„Dobry wieczór, mówi Pippo Delbono, reżyser dzisiejszego spektaklu” – tymi słowami rozpoczyna się poznański *Don Giovanni*, wyreżyserowany przez doskonale w Polsce znanego włoskiego artystę, jednego z najważniejszych twórców współczesnego teatru eksperymentalnego. Delbono zyskał światową sławę dzięki spektaklom, w których wprowadza na scenę ciała zdeformowane, naznaczone chorobą, „inne”. Do niedawna uciekał też od pracy w instytucjach, decydował się tylko na takie projekty, które gwarantowały mu całkowitą autonomię. Delbono-reżyser, Delbono-protagonista, Delbono-scenograf i wreszcie Delbono-autor genialnych, poetyckich, pełnych miłości i agresji partytur teatralnych, za sprawą totalności swojej scenicznej obecności porównywany jest do Tadeusza Kantora. Tym razem jednak samego Delbono nie ma na scenie, z offu dochodzi jedynie jego ciepły, lekko chropowaty głos. Artysta opowiada widzom o swojej fascynacji Mozartem: uosobieniem zrodzonego z samotności geniuszu, pogłębiającego poczucie izolacji, będącego powodem tajemniczej śmierci. Otwierającemu spektakl monologowi Delbono towarzyszy wyświetlana na opuszczonej kurtynie twarz Bobò. Bobò to osiemdziesięcioletni staruszek, którego Pippo Delbono poznał niegdyś w trakcie warsztatów teatralnych prowadzonych w zakładzie psychiatrycznym pod Neapolem, aby następnie uczynić go najważniejszym elementem, wręcz emblematem swojego teatru. W XVIII-wiecznej peruce, z makijażem, jest zadziwiająco podobny do Mozarta. Opóźniony w rozwoju staruszek o umyśle sześciolatka, który czterdzieści pięć lat spędził w zamknięciu, ma być odpowiednikiem Mozarta? Bez wątpienia łączy ich geniusz, samotność, izolacja. Wydaje się, że otwierający spektakl monolog Delbono to nie tyle wprowadzenie w spektakl,

ile próba ustalenia hierarchii, pokazanie, kto jest tutaj najważniejszy. I co ciekawe, tym razem w hierarchii ważności Pippo Delbono umieszcza siebie daleko za Wolfgangiem Amadeuszem Mozartem. Ale również za Bobò, któremu w tym spektaklu oddaje hołd. Staruszek przez niemal cały wieczór spogląda z szelmowskim uśmieszkiem na wypełnioną po brzegi widownię, zmuszając nas do zadania sobie pytania o to, kim jest osoba, która na nas patrzy. Dlaczego tu przyszła? Czego tutaj szuka?

Wycofanie się Delbono, jego ukrycie za muzyką Mozarta i librettem Lorenza Da Ponte musi dziwić znawców jego teatru. Ten sam Delbono, który przed laty, nie otrzymawszy zgody na wykorzystanie fragmentów *Łaknąć* Sarah Kane w jednym ze spektakli, podczas jego rzymskiej premiery wygłosił monolog-oskarżenie pod adresem obecnych na sali dysponentów jej tekstu, nagle chowa się za cudzą twórczością? Nie ingeruje? Nie stawia siebie na piedestale? Zmiana strategii inscenizacyjnej zaowocowała spektaklem, w którym reżyser niewiele proponuje – w porównaniu z innymi swoimi, monumentalnymi i olśniewającymi wizualnie, inscenizacjami. Owszem, organizacja przestrzeni scenicznej oparta jest na graniu pustką, na opowiadaniu emocji poprzez uwypuklenie jednej dominującej barwy (czerń), ale to jednak niewiele w porównaniu choćby do *Urlo* czy *Silenzio*, które z sukcesami pokazywane były na Festiwalu Malta. Na scenie nie ma ani Delbono, ani Nelsona, Gianluki czy Bobò, czyli „aktorów życiowych”, tworzących nową jakość opartą na autentyczności scenicznego istnienia. Zamiast tej autentyczności, w *Don Giovannim* jest tylko udanie, gra w fikcję.

Poznański *Don Giovanni* został jednomyślnie źle przyjęty przez krytykę, pisane z emfazą zapowiedzi przyjazdu „wirtuoza” i „wizjonera”, zamieniły się w recenzjach w opinie o „wielkim rozczarowaniu”, „katastrofie”, „porażce”. Wydaje się, że stało się tak, gdyż Pippo Delbono jednostronnie zerwał budowany przez lata sojusz z widownią. Przyzwyczał widzów do uczestniczenia w widowiskach, które mówią o rzeczach ważnych, są swoistą syntezą uniwersalnych problemów, stanów emocjonalnych, uczuć. Tymczasem w *Don Giovannim* zrezygnował z reżyserii, aby otworzyć widzów na słuchanie muzyki. Stworzył spektakl zadziwiająco klasyczny.

W rozmowie, którą przeprowadziłem z Delbono już po premierze *Don Giovanniego* (*Jestem tu tylko dla ciebie*, 2014), reżyser stwierdził, że „nie chce do końca życia być beneficjentem odniesionego już artystycznego sukcesu”. Wydaje się, że to stwierdzenie jest istotne w czytaniu jego poznańskiej premiery. W przypadku tak wyrazistego twórcy jak Delbono rzeczywiście, łatwo widzowi wpaść w pułapkę oczekiwań. Spektakle takie jak *Urlo*, *Silenzio* czy *Questo buio feroce* budziły zachwyt widowni między innymi dlatego, że, jako opowieści autotematyczne, poruszały się po cienkiej, fascynującej widownię granicy między tym, co prawdziwe, intymne, prywatne a tym, co udawane, teatralne. Obserwując teatr Pippo Delbono można jednak dostrzec, że kryzys tego epicko-wizu-

w operze, Delbono nagrywający filmy telefonem komórkowym czy Delbono występujący jako aktor w produkcjach innych artystów – to właśnie Delbono, który „nie chce być beneficjentem własnego sukcesu”. W tym kontekście poznański *Don Giovanni* staje się zarówno dowodem na kryzys tego teatru, jak i przykładem nieudanej próby jego przezwyciężenia. Wydaje się zatem, że dopóki ten kryzys nie minie, obserwować będziemy dzieła niepełne, nieukończone, a przez to trudniejsze, bardziej wymagające.

Poznański *Don Giovanni* budzi silne skojarzenia z teatrem Giorgia Strehlera, który eksperymentując ze współczesnymi wystawieniami komedii *dell'arte*, stworzył styl teatralny bazujący na inscenizowaniu ludyczności. Strehler, podobnie zresz-



alnego stylu opowiadania pojawił się już wcześniej. *La menzogna* (również pokazywana na Festiwalu Malta) wydawała się niezbyt udanym powieleniem rozwiązań stosowanych w innych przedstawieniach. Wydaje się, że Delbono pracujący

tak jak Delbono, łączył w swoich spektaklach styl brechtowski z tradycją komedii *dell'arte*. Traktowanie człowieka jak marionetki, używanie jego ciała raczej jako narzędzia wypowiedzi niż jako źródła doświadczanych emocji pozwoliło Strehlerowi

stworzyć nową jakość we włoskim teatrze. Wydaje się, że Delbono przy szkicowaniu scenicznych charakterów korzystał z tej samej tradycji teatralnej.

Dla poznańskiego *Don Giovanniego* istotnym, choć przecież w tradycji wystawiania opery Mozarta nie nowym, zabiegiem jest upodobnienie dwóch głównych męskich bohaterów: Don Giovanniego i Leporella, którzy przez cały spektakl noszą identyczne, choć wielokrotnie zmieniane, kostiumy. Ta unifikacja wielkiego kochanka i sługi uniemożliwia widzowi wejście na ścieżkę psychologicznej analizy scenicznej opowieści. Delbono pokazuje afekt, romans, uwiedzenie nie jako efekt nadzwyczajnych umiejętności Don Giovanniego, ale właśnie jako element rozpisanej na kilka ciał i głosów gry. Problem polega jednak na tym, że w inscenizacji brakuje precyzji i konsekwencji, w efekcie



czego stanowiąca założenie inscenizacyjne marionetyzacja postaci scenicznych opiera się raczej na ogrywaniu operowej pozy niż na stworzeniu posiadających własny sposób scenicznego bycia, ludzkich manekinów. Ta niekonsekwencja inscenizacyjna widoczna jest, niestety, również w wielu innych elementach przedstawienia, choćby w sposobie wykorzystywania baletu, którego masowe wyjścia na scenę chwilami bardziej przypominają nieporadne przemieszczanie się w tłumie niż świadomie stworzony choreograficzny obraz. I chociaż trudno nie zauważyć, że w inscenizacji Delbono wszystko podporządkowane zostało wyprowadzonej z muzyki Mozarta mechanice funkcjonowania postaci, które, zamiast przeżywać historie miłosne, nieustannie je odgrywają i ogrywają, to jednak wydaje się, że owa mechanika szwankuje, nie uwodzi widza, nie wciąga go w ten zaledwie naszkicowany świat ludzkich marionetek. W efekcie poznański *Don Giovanni* przekształca się w mozartowski dom lalek, które bez szczególnej wiary w powodzenie swojej misji próbują walczyć o uwagę widza.

W pogrążonym w szarościach spektaklu dominuje somnambuliczna estetyka, w którą wprowadza już otwierająca spektakl scena, utrzymana w stylistyce znanej z wcześniejszych spektakli Delbono. Na scenie widzimy rodzaj wybiegu, utworzonego przez zaznaczony światłem prostokąt, na którym w równym rzędzie ułożone są półnagie ciała. Ten masowy grób to zarówno miejsce pochówku Mozarta, jak i miejsce, do którego trafiają zużyte i niepotrzebne już marionetki. Poetyka snu dominuje również w scenie balu, w której widzimy kilkadziesiąt ubranych w identyczne, utrzymane w szaro-czarnej tonacji kostiumy tancerzy. Nie jest to jednak klasyczny korowód z balu maskowego, ale raczej przemarsz wyzutych z jakichkolwiek emocji i pragnień marionetek, tańczących od dawna ten sam taniec. Delbono wyraźnie odrzuca to, co moglibyśmy nazwać powierzchowną, psychologiczną lekturą libretta, opartą na prezentacji sentymentalno-emocjonalnych relacji między postaciami. Zasadniczy problem tego przedstawienia polega jednak na tym, że reżyser niewiele proponuje w zamian, a przynajmniej z interesujących pomysłów inscenizacyjnych niewiele udaje mu się zrealizować na scenie. Dla Delbono *Don Giovanni* staje się projekcją, wypartą ze świadomości fantazją na temat postaci, w które chcielibyśmy (moglibyśmy) się wcielić, co – w połączeniu z dominującą w spektaklu estetyką snu i traktowaniem Mozartowskich bohaterów jak postaci z komedii *dell'arte* – mogłoby być interesujące. Wymagałoby to jednak piekielnej konsekwencji wykonawców, której tutaj wyraźnie brak.

Ostatnia scena opery jak w soczewce pokazuje te wszystkie niewykorzystane szanse. Przypomina ona zaczerpnięty z telenoweli obrazek: oglądamy siedzących na kanapie pozostałych przy życiu bohaterów, którzy w bezruchu czekają na to, co się wydarzy. Bohaterowie wymieniają między sobą kilka zdań na pożegnanie, zanim każdy uda się w swoją stronę. Jednak te pozbawione energii, woli czy też możliwości działania postaci nie robią tego, co deklarują: Elwira nie idzie do klasztoru, Leporello nie idzie do oberży, a Zerlina i Masetto nie idą do domu. Wszyscy znikają ze sceny tylko na chwilę, aby po ponownym podniesieniu kurtyny znów zatańczyć w tym smutnym, mozartowskim domu lalek. Oby ich następny taniec był bardziej precyzyjny. ■

Bibliografia

Jestem tu tylko dla ciebie, z Pippo Delbono rozmawia Tomasz Kireńczuk, „Dwutygodnik.com” 2014 nr 130, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5159-jestem-tu-tylko-dla-ciebie.html>, dostęp: 30 V 2014.