

Interpretacje reżyserskie to znamię dekadencji. Rozmowa z Antonim Liberą

Dekonstrukcja przyjmuje zasadniczo dwie formy: albo sprowadza jakąś rzeczywistość archetypową do wymiaru naturalistycznego (pod bałamutnym hasłem: "a jak to było naprawdę?"), albo całkowicie instrumentalizuje temat, dostosowując go do jakichś doraźnych potrzeb albo trendów kultury masowej – mówi Antoni Libera w wywiadzie udzielonym Filipowi Lechowi dla Culture.pl

Filip Lech (Culture.pl): Jakie miejsce zajmuje w pana życiu muzyka?

Antoni Libera: Bardzo ważne. Uważam muzykę za królową sztuk. Bywam regularnie na koncertach i dużo słucham muzyki w domu. Mam też pewne wykształcenie w tej materii: skończyłem szkołę muzyczną. Niestety moje upodobanie do muzyki okazało się miłością nieodwzajemnioną. Nie miałem dość zdolności, aby zostać muzykiem zawodowym. Jednakże wpływ muzyki na moją działalność na polu literackim jest znaczny. Przede wszystkim wykorzystuję pewne zasady i idee muzyczne w samym pisaniu. Po drugie, znajomość reguł rytmicznych pomaga mi w tłumaczeniu regularnych wierszy, choćby Sofoklesa i Racine'a. Wreszcie, mogę dzięki tej wiedzy tłumaczyć libretta operowe pod nuty.

Czym jest dla pana teatr operowy?

Miejszem stosownym do realizacji tematów mitycznych. I nie chodzi mi wyłącznie o takie lub inne mity antyczne czy archaiczne. Chodzi mi o rzeczy, które wykraczają poza pospolitość, poza realizm. Forma operowa to hiperbolizm – rodzaj przesady, wyolbrzymienia, na ogół idealizacji. Jeśli chce się pokazać pewne idee albo archetypy, najlepiej zrobić to właśnie w operze. Czyli przełożyć pewne treści z języka naturalistycznego na język wzoru, alegorii, abstrakcji. Weźmy chociażby „Don Juana” Mozarta i zastanówmy się nad różnicą tego arcydzieła z dramatem Moliera, bądź co bądź też arcydziełem sztuki dramatopisarskiej. Otóż w konwencji czysto teatralnej nie da się wydobyć pewnych rzeczy, które istnieją w materii tego mitu. A dzięki muzyce i projektowanej przez nią formie scenicznej – tak. Podobnie jest w dziełach nowoczesnych, na przykład w „Śmierci w Wenecji” Brittena, stworzonej na podstawie słynnej noweli Tomasza Manna. Choć utwór ten jest absolutnym majstersztykiem prozy narracyjnej – rzeczą, wydawałoby się, całkowicie skończoną i niepotrzebującą żadnych uzupełnień czy adaptacji – okazuje się, że pewne chwytły i zabiegi muzyczne pogłębiają jej wymowę, a w każdym razie czynią tę z pozoru realistyczną historię historią archetypiczną – o tym, że za próbę uchwycenia piękna płaci się najwyższą cenę, albo że piękno jest po prostu nieuchwytnie, nieosiągalne, że jest dla człowieka mirażem.

Tłumaczy pan libretta, mając nuty przed oczami. Tymczasem wielu współczesnych reżyserów przychodzi do opery bez wykształcenia muzycznego. Niektóre przedstawienia stają się

**widowiskami, w których ważne symbole muzyczne zostają zatarte.
Gdzie, według pana, leży granica w reżyserskiej swobodzie
interpretacji?**

Leży ona w samym dziele, które się bierze na warsztat. Otóż zawsze są w nim pewne rzeczy niezbywalne – związane z tematem i tłem historycznym. Dam przykład: „Salome” Richarda Straussa według słynnej tragedii Oscara Wilde’a. Jest to dramat osnuty wokół śmierci Jana Chrzciciela podczas urodzinowej uczty Heroda Antypasa. Główne postaci i sama akcja są, jak wiadomo, historyczne, a ponadto opisane w Biblii. I obaj twórcy – pisarz i kompozytor – świadomie do nich nawiązywali. Otóż moim zdaniem – zresztą nie tylko moim, ale każdego szanującego się humanisty i artysty – historia ta jest nienaruszalna, jest czymś w rodzaju nieredukowalnego fundamentu. Jeśli tej historii z jakichkolwiek względów nie traktuje się poważnie, uważając ją na przykład za „mityczną” albo „przebrzmiałą”, to nie ma sensu brać jej na warsztat. A niestety tak się dzieje – w imię panoszącej się filozofii dekonstrukcji.

Dekonstrukcja przyjmuje zasadniczo dwie formy: albo sprowadza jakąś rzeczywistość archetypową do wymiaru naturalistycznego (pod bałamutnym hasłem: „a jak to było naprawdę?”), albo całkowicie instrumentalizuje temat, dostosowując go do jakichś doraźnych potrzeb albo trendów kultury masowej. Tak było w przypadku nie tak dawnej inscenizacji „Salome” w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie reżyser (Mariusz Treliński – przyp. red) wraz z tzw. dramaturgiem (Piotr Gruszczyński – przyp. red) postanowili za pomocą tego arcydzieła opowiedzieć historię współczesnej rodziny... patologicznej, w której ojczym dobiera się do nieletniej pasierbicy. Nie mogłem pojąć, w jakim celu robi się coś takiego. Żeby co powiedzieć widowni? Ale

jeszcze większe zdumienie wzbudzał we mnie fakt, że w programie obok całego libretta wydrukowane było również streszczenie, które opowiadało całkowicie inną historię (zresztą bynajmniej nierozpoznawalną na scenie). Była w tym jakaś schizofrenia. Publiczności z jednej strony przypominało się dzieło Straussa/ Wilde'a, a z drugiej, informowało ją, że spektakl, choć zachowuje tekst, jest jednak o czymś innym. I to innym do tego stopnia, że Jokanaan (Jan Chrzciciel) występuje w nim jedynie jako głos, a nie jako kluczowa postać sceniczna.

Sztuka operowa istnieje od ponad czterystu lat i przez większość tego czasu nie istniała kwestia swobody interpretacyjnej reżysera. Przede wszystkim dlatego, że nie było w ogóle „instytucji” reżysera. Inscenizacje powstawały poniekąd spontanicznie, przy znacznym udziale dyrygenta, głównych solistów i ewentualnie inspicjenta, który koordynował pracę za kulisami. Celem zespołu było maksymalnie poprawne i efektowne wykonanie dzieła kompozytora i librecisty. „Interpretacje” – w sensie ideowym, nie muzycznym – to jest wymysł ostatniego półwiecza i znamię dekadencji.

Moje pytanie brzmi: nie GDZIE leży granica swobody, lecz KTO daje na nią przyzwolenie? Według mnie, na pewno nie publiczność, która, podobnie jak melomani chodzący do filharmonii na koncerty, pragnie oglądać perfekcyjne realizacje i słuchać świetnych wykonania, a nie pseudofilozoficznych czy obrazoburczych „manifestów” bądź „rewelacji”.

Jest pan nie tylko tłumaczem, ale i autorem librett. Razem z Januszem Szpotańskim napisaliście panowie libretto na podstawie „Austerii” Juliana Strykowskiego, do którego muzykę napisać miał Krzysztof Penderecki. Jaka jest historia tej nigdy niezrealizowanej opery?

Długa i pechowa. Pierwsza wersja libretta powstała jeszcze w końcu lat 80. ubiegłego wieku, wkrótce po tym, jak przetłumaczyłem scenopisy i listy dialogowe „Czarnej maski” i „Króla Ubu”. Krzysztof był bardzo zapalony do tego pomysłu. Mówił, że zawsze chciał napisać operę na tematy żydowskie – niejako w hołdzie swojemu miastu: Dębicy, która przed wojną w znacznej mierze była zamieszкана przez Żydów. I twierdził, że ma wiele pomysłów muzycznych do wykorzystania. Był jednak pewien problem. Otóż nie wyobrażał sobie pisania opery do tekstu w żadnym innym języku niż niemiecki, uważając go za najlepszy do śpiewania jego post-wagnerowskiej i post-straussowskiej muzyki. Formalnie zgadzałem się z nim, niemniej w danym wypadku budziło to jednak pewne wątpliwości.

Pełna treść wywiadu dostępna jest na stronie Culture.pl.

Fragment tekstu udostępniony dzięki życzliwości redakcji Culture.pl