

Patrycja MIKULSKA

MIEĆ DOKĄD WRÓCIĆ

Wyruszając w drogę, nie wiemy, czy powrócimy – nie wiemy też, czy będziemy mieli dokąd wrócić, czy zastaniemy „miejsce”, które uważaliśmy za własne i trwałe. Można powiedzieć, że Odyseusz – chociaż bogowie opóźniali jego powrót do Itaki – miał wiele szczęścia. Nie na każdego wędrowca czeka Penelopa, która znalazła sposób, by powstrzymać bieg czasu. Być może zresztą wędrowcy – niezależnie od wyroków boskich – w istocie nie zawsze chcą wracać do swoich Penelop, może wolą zwlekać, zatrzymując się na kolejnych wyspach, czy to by walczyć z cyklopem, czy by odpocząć przy królewnach i czarodziejkach. Może obawiają się tego, jak droga zmieniła ich samych oraz noszony przez nich w sercu obraz ważnych osób i miejsc, które opuścili, a może rozczarowania tym, co zastaną. „Lepiej byś był już stary, gdy dotrzesz do wyspy”¹ – doradza Konstandinos Kawafis. „Bylebyś nie zapomniał nigdy o Itace, / [...] masz do niej dopłynąć. / Lepiej nie spiesz się w podróż”².

Chociaż archetypiczna podróż Odysa trwała długo, jego dzieje są jednak historią powrotu – a także przywrócenia dawnego porządku. Wiele opowieści o wędrowce nie ma jednak takiego zakończenia, nie pokazuje triumfu bohatera, odbudowy jego domu, jego władzy, jego świata. Do takich należy historia opowiedziana przez Jossiego Wielera i Sergia Morabita w inscenizacji opery *Alcyna*³ Georga Friedricha Händla. Po premierze w roku 1998 na scenie operowej w Stuttgarcie można ją było oglądać na wielu festiwalach operowych, była również wznawiana – ostatnio w bieżącym sezonie operowym⁴.

Samą historię pogańskiej czarownicy Alcyny, chrześcijańskiego rycerza Rugiera i jego ukochanej Bradamanty zapisał Ludovico Ariosto w siódmej pieśni *Orlanda szalonego*⁵,

¹ K. K a w a f i s, *Jeżeli do Itaki wybierasz się w podróż... Wiersze wybrane*, tłum. A. Libera, Znak, Kraków 2011, s. 41.

² Tamże.

³ Streszczenie libretta nieznanego autora (według libretta Antonia Fanzagalii) zob. P. K a m i ń s k i, *Tysiąc i jedna opera*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2015, s. 592-594. Notabene – jak podaje Piotr Kamiński – pierwszą wystawioną w Polsce operą był utwór Franceski Caccini *Uwolnienie Ruggiera z wyspy Alcyny* z roku 1625 (por. tamże, s. 593).

⁴ Więcej informacji na temat inscenizacji Wielera i Morabita zob. <https://www.oper-stuttgart.de/spielplan/alcina/>.

W roku 1999 stuttgartarcka wersja opery została sfilmowana, a płytę dvd z tą rejestracją również wielokrotnie wznawiano. Doczekała się ona również wydania w Polsce w ramach serii Biblioteki Gazety Wyborczej „Wielkie Opery” (zob. G.F. H ä n d e l, *Alcina. Opera w III aktach*, dyr. A. Hacker, reż. nagrania wideo J. Darvas, napisy polskie D. Sawka, Agora, Warszawa 2009).

⁵ Por. L. A r i o s t o, *Orland szalony*, tłum. P. Kochanowski, oprac. R. Pollak, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 101-125. Przyjmuje

później dzieje bohaterów znajdowały różne opracowania w librettach oper barokowych. W tej ich wersji, którą muzycznie „oprawił” Händel, Bradamanta wraz z czarodziejem Melissosem (w szesnastowiecznym eposie wsparcia zdradzonej narzeczonej udzielała Melissa) przybywają na wyspę Alcyny, by uwolnić Rugiera, którego czarownica uczyniła swoim kochankiem (w wersji Piotra Kochanowskiego opis jego stanu brzmi następująco: „I dając obrok żądzej i zgłodniałej duszy, / pływa w morzu rozkoszy aż po same uszy”). Misja kończy się powodzeniem: czary Alcyny⁶, które zaślepiły Rugiera – i jak się okazuje niejednego przed nim – zostają złamane, jej dawni kochankowie zmienieni w posagi, dzikie zwierzęta i rośliny, odzyskują ludzką postać, a Rugier opuszcza wyspę⁷.

A zatem dobro zwycięża – zwycięża szlachetna, roztropna i odważna narzeczona i jej miłość do rycerza (choćby stwierdzenie, że cnota sama pokonuje magię nie byłoby ściśle – Bradamanta potrzebuje czarów Melissosa).

Współautor stuttgartarckiej inscenizacji Sergio Morabito przekonuje jednak, że sama muzyka Händla przeczy takiemu odczytaniu dzieła⁸. Tezę tę ilustruje przykładem arii, jakie kompozytor przypisał Bradamancie, skrzywdzonej i porzuconej, nieprzystającej jednak kochać swego rycerza i gotowej podjąć ogromne ryzyko, by go ratować, i Alcynie, podstępnej i okrutnej uwodzicielce, która niszczy swoich kochanków. Pierwszą z nich muzyka charakteryzuje jako osobę zaborczą i agresywną, powodowaną w dużej mierze pragnieniem zemsty, drugą zaś jako kogoś, kto pokochawszy prawdziwie – być może po raz pierwszy, być może wbrew sobie, jaką dotąd znała – traci wszystko i okazuje się ofiarą. W stuttgartarckiej inscenizacji oglądamy przemianę jej szczęścia, dumy i poczucia władzy w bezsilność i rozpacz.

Ofiarą staje się także Rugier – poddawany manipulacji zarówno przez Alcynę, jak i Bradamantę i Melissosa, którzy w fantastycznym świecie opowieści uciekają się nie tylko do czarów, ale i do pospolitego oszustwa. Nawet zwycięstwo Bradamanty jest pozorne. Melissos – zdecydowanie czarny charakter tej inscenizacji, patriarchalna postać wyposażona w atrybuty władzy i okrucieństwa – wykorzystuje do własnych celów zaangażowanie dziewczyny, która pragnie rodzinnego szczęścia z ukochanym. Czarodziej natomiast stara się skłonić rycerza do powrotu na wojnę. Wieler i Morabito podkreślili właśnie konflikt między Bradamantą a Melissosem, konflikt, który dla Rugiera okazuje się śmiertelną pułapką. Jego otrząśnięcie się z czarów Alcyny nie jest przedstawiane jako odzyskanie jasności widzenia, która pozwoli na podjęcie właściwych decyzji, lecz jako dezorientacja i szamotanina. Rycerz jednak uzyskuje pewną świadomość – przede wszystkim świadomość tego, co utracił. Zdaje sobie sprawę, że urok wyspy Alcyny jest złudzeniem – i żegna się z ginącym, iluzorycznym światem, do którego upadku sam się przyczynił. We wzruszającej, prostej arii *Verdi prati* jednoznacznie wyraża swoją tragiczną wiedzę, ale także tęsknotę za „rajem utraconym”.

polską wersję imion bohaterów: Alcyny, Rugiera i Bradamanty, zaproponowaną w tym przekładzie dzieła Ariosta – P.M.

⁶ Czary Alcyny polegały między innymi na tym, że chociaż „żadna dłużej nad nią niewiasta nie żyła” (tamże, s. 123), czarownica „skryte tem wiekom nauki umiała, / Którymi się zdała być gładka i młodzią” (tamże). Do motywu tego w poruszający sposób nawiązuje ubiegłoroczna inscenizacja opery w reżyserii Katie Mitchell pokazywana na festiwalu w Aix-en-Provence.

⁷ W operowej opowieści pojawiają się też inne postaci: siostra Alcyny, wódz jej wojsk oraz chłopiec poszukujący ojca, jednego z rycerzy, który padł ofiarą jej czarów.

⁸ Zob. wprowadzenie do spektaklu, <https://www.oper-stuttgart.de/spielplan/alcina/>.

Tyle o wewnętrznym stanie Rugiera wprost powiedzieli kompozytor i jego librecista. Morabito dodaje, że bohater zaczyna rozumieć, iż poza wyspą, tą enklawą uludy, w której się schronił, świat ogarnięty jest wojną, a jego czeka już tylko śmierć. Zanim jednak zginie, sam stanie się zabójcą, a jego ofiarą będzie Alcyna. Libretto opery mówi o rozbiciu przez rycerza urny, w której zamknięta jest moc czarownicy. W spektaklu jest to scena zabójstwa, którego bohater dokonuje, zachęcany chóralnym okrzykiem: „Uderzaj!”

Rycerz ze stuttgarckiego spektaklu wie, że nie powróci do domu – i to nie dlatego, że przeszkodzi mu śmierć, lecz dlatego, że nie ma dokąd wrócić, bo jego domu już nie ma. Świat, z którego wyruszał na wyprawę, o ile nie był iluzją, przestał istnieć. Rugier go jednak pamięta – gdy pod naciskiem Melissosa przypomina sobie cnoty rycerskie, oprócz męstwa wymienia między innymi miłosierdzie. Tego jednak czarodziej – ani nikt inny – od niego nie oczekuje.

Inscenizacja finału spektaklu, finału muzycznie radosnego, pozostawia wrażenie rosnącego chaosu, kojarzy się z orgią, a pogodny śpiew odczarowanych dawnych kochanków Alcyny, nie może już zabrzmieć przekonująco.

Obraz świata pogrążonego w chaosie namalowany dziejami ludzkich relacji w spektaklu Wielera i Morabita niepokoi – tym bardziej, że bohaterów rycerskiego eposu przebrano we współczesny kostium⁹. Scenografia jednak nie jest jednak realistyczna, nie sugeruje przeniesienia wydarzeń w określony czas – można powiedzieć tylko, że jest to nasz czas. Akcja rozgrywa się w pomieszczeniu, które kojarzy się z pokojem w opuszczonym domu. Poniewierają się w nim zbroja i miecz Rugiera, ale także bardziej współczesne atrybuty wojownika-żołnierza. Element dominujący na scenie stanowi jednak ogromna rama obrazu, będąca niejako granicą między światem zewnętrznym a wnętrzem bohatera – być może wnętrzem widza, naszym wnętrzem.

Ta artystyczna wizja dziejów człowieka współczesnego – dziejów jednostek, jak i całej cywilizacji – to zapewne i diagnoza, i ostrzeżenie, i swoista przepowiednia. Wydaje się, że nie ma w niej światła. Jest ból.

A jednak być może uda się w niej znaleźć – niejako wyprowadzając bohatera poza kontekst jego historii i wbrew jego przeczuciom zakładając, że jego śmierć nie jest nieuchronna – szczelinę dla nadziei. Rugier zdobył bowiem świadomość swojej bezdomności w świecie, tego, że niedostępny jest dla niego los Odysusza. Nie odniesie Odysowego – notabene krwawego – zwycięstwa, nie wróci już na żaden tron, na którym chciałby zasiadać. Wie również, że raje na ziemi faktycznie nie są Rajem, oraz że z rozwąga należy traktować porywy „z głodniałej duszy” (którą Piotr Kochanowski wpisał w tekst Ariosta¹⁰). Pozostało mu gorzkie wspomnienie różnych kształtów miłości. Przypomina sobie też, że wśród cnót, w których się ćwiczył, zanim wyruszył w drogę, było miłosierdzie. Z tą samowiedzą może starać się zbudować dla siebie nowy dom. Czy jednak ma szanse powodzenia – on, zdrajca i zabójca? Zapewne gdyby sam chciał zbudować ów dom, okazałoby się to niemożliwe.

⁹ Autorką scenografii i kostiumów jest Anna Viebrock.

¹⁰ Por. L. A r i o s t o, *Orlando furioso*, canto settimo, 27 (<http://www.gutenberg.org/files/3747/3747-h/3747-h.htm#canto7>).