

Tadeusz Bradecki, dr hab.,
Akademia Sztuk Teatralnych
im. St. Wyspiańskiego w Krakowie,
Wydział Reżyserii Dramatu

18.08.2019

**Recenzja dorobku artystycznego,
pedagogicznego oraz pracy „Reżyser w operze.
Laboratorium pedagoga.” w ramach
postępowania o nadanie stopnia doktora w
dziedzinie sztuk teatralnych panu Pawłowi
Paszcie**

Materiały

W ramach postępowania o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk teatralnych pan Paweł Paszta przedstawił obszerne, uporządkowane *dossier*, na które składają się: wykaz dorobku artystycznego i pedagogicznego w latach 2002-2017, szereg recenzji i materiałów prasowych związanych z realizowanymi przez niego przedstawieniami, płyta DVD z zapisem przedstawienia oraz rozprawa, zatytułowana „Reżyser w operze. Laboratorium pedagoga. Zapis doświadczeń i wniosków z realizacji *Il trespolo tutore* w ramach tzw. Instytutu Opery w Teatrze Collegium Nobilium, premiera 09.03.2018”. Wśród dostarczonych mi materiałów nie odnalazłem wymaganego zazwyczaj w procedurze tzw. „Autoreferatu”, czyli swoistej autoprezentacji postulanta. Wypada jednak stwierdzić, iż wykaz dorobku artystycznego pana Pawła Paszty jest niezwykle szczegółowy - oprócz listy realizacji reżyserskich zawiera również wykaz pełnionych asystentur, a nawet listę uczestnictwa w teatralnych warsztatach. Jednocześnie rozprawa pana Pawła Paszty nosi wszelkie cechy programowej, artystycznej wypowiedzi autora, w zasadzie równoważącej brak osobnego autoreferatu.

BIURO KOLEGIUM ZARZĄDCZEGO
Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza

Wpłynęło dnia 2.2.12.2019

l.dz. 9/1/01/20

Pan Paweł Paszta w latach 2003-2008 studiował na Wydziale Mechatroniki Politechniki Warszawskiej, zaś w latach 2007-2012 na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej im Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, gdzie w roku 2012 uzyskał dyplom z wyróżnieniem (spektakl *Pokojówki*). Reżyserował dotychczas m. in. w Teatrze Norwida w Jeleniej Górze, w Teatrze Rozrywki w Chorzowie, w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, w Teatrze Horzycy w Toruniu, a także wielokrotnie w Teatrze Żydowskim w Warszawie. Pan Paweł Paszta jest także nauczycielem – pracuje w Państwowej Szkole Muzycznej im. Józefa Elsnera na Wydziale Wokalnym, a od roku 2013 również jako asystent na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie, prowadząc zajęcia z seminarium reżyserskiego i w ramach tzw. Instytutu Opery. Od września 2017 roku pozostaje zastępcą dyrektora ds. artystycznych w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu.

Rozprawa

Swoją rozprawę „Reżyser w operze. Laboratorium pedagoga” autor podzielił na cztery części. W pierwszej z nich, zatytułowanej „Źródła” zajmuje się przypomnieniem historycznych źródeł sztuki operowej, a ściślej przypomnieniem programu Cameraty Florenckiej. Już we „Wstępie” do swej pracy zdecydowanie określa swoje rozumienie roli reżysera w operze: „Reżyser jest pedagogiem”. Autor sięga do greckiego źródłosłowu – „paidagogos”, dosł. „prowadzący dziecko” – w interesujący sposób przybliżając w ten sposób swoje rozumienie tego zawodu (co ciekawe, również i Peter Brook w swojej „Pustej przestrzeni” przedkłada angielski termin „director”, rozumiany jako „przewodnik”, ponad francuskojęzyczny termin „metteur-en-scene”). Jednocześnie – co intrygujące – Paweł Paszta od początku łączy funkcję reżysera w teatrze z pozycją „mistrza”. Cytuje Grotowskiego, Barbę, Huebnera, Tischnera i Artauda, aby sens owego reżyserskiego „mistrzostwa” móc uchwycić. Pyta: „Jak reżyserować, by spełniać rolę mistrza?”. Na szczęście jednak przytomnie dodaje: „A może w ogóle odejść od tego pojęcia?”.

Część druga rozprawy nosi tytuł „Opera uboga”. To rozdział niezwykle ambitny; cytuję: „Koncepcja opery ubogiej została przedstawiona w książce Ryszarda Peryta. Można pójść krok dalej i rozszerzyć tę koncepcję budując całą szkołę opery ubogiej, ze swoimi zasadami, podejściem i celami... W idei opery ubogiej jawi się konkretna wizja reżysera w operze wraz z jego pedagogiczną funkcją mistrza” – pisze autor. Po czym, powołując się na swoją funkcję asystenta prof. Peryta w latach 2015-2019, przedstawia on swoje rozumienie tej koncepcji. Dzieli pracę nad operą na trzy obszary (metoda, pragmatyka, kreacja), dłużej rozwodzi się nad „teatrem partytury” i znaczeniami tego pojęcia, aż w końcu formułuje - ni mniej, ni więcej – swój „Manifest Opery Ubogiej” w punktach ośmiu.

Formułując swój manifest autor zastrzega: „Poniższe punkty, wywodząc się ze spuścizny reżysera i profesora Ryszarda Peryta, składają się na propozycję Manifestu Opery Ubogiej. Sam Profesor nigdy nie sformułował czegoś podobnego wprost, poniższa próba może być odbierana jako nadużycie. Ideą jednak niniejszego manifestu jest chęć usystematyzowania i wyostrenia kilku zebranych reguł. Jest to też autorska interpretacja w ramach i na potrzeby tej pracy. Poniższe zestawienie

jest też odpowiedzią na własną potrzebę sformułowania zasad reżyserii. Reżyserii w operze ubogiej”.

Dla porządku pozwalam sobie owe osiem punktów przytoczyć:

1. Na początku było słowo
2. Via negativa
3. Teatr partytury
4. Sprezzatura
5. Przeciw psychologizowaniu
6. Sztuczność i spontaniczność
7. Ikona
8. Seminarium

Przy bliższym wejrzeniu kolejne punkty „Manifestu” nasuwają szereg wątpliwości. I tak hasło „Na początku było słowo”, oraz dalej: „Porządek twórczy przy pracy nad operą wyznacza prymat słowa, któremu służy muzyka” – to postulaty niewątpliwie słuszne przy pracy nad operą klasyczną, której pierwszym zadaniem zawsze było opowiedzenie pewnej historii, przedstawienie muzyką wspierającego się, lecz jednak przede wszystkim dramatu. Tym niemniej w całym szeregu dwudziestowiecznych dzieł operowych ów prymat słowa został zasadniczo zakwestionowany. Słowo pełni w nich rolę zaledwie uzupełniającą, bądź pomocniczą. Wokalizowane słowo niejednokrotnie staje się jeszcze jednym instrumentem muzycznym, zaś jego dyskusyjny „prymat” zdaje ustępować miejsca samej muzyce. Z kolei „via negativa”, czyli, cytując autora, „szeroka eliminacja wszelkich elementów przeszkadzających, zaburzających relację aktora z widzem”, to postulat zaledwie zdrowo-rozśądkowy. Zaczerpnięta z praktyk teatrów dalekiego Wschodu tzw. „via negativa” w pracach tak Jerzego Grotowskiego, jak i innych reżyserów teatru oznaczała (i nadal oznacza) coś bardziej subtelnego: głównie szczególnego rodzaju „aktywną pasywność” działającego aktora. By posłużyć się sformułowaniem Petera Brook’a: w nastawieniu *via negativa* „Nie chodzi o to, jak zrobić >dobre<, ale o to, czego nie robić, aby >dobre< samo mogło się pojawić”. Punkt następny manifestu, „Teatr partytury”, wyraża raczej banalną oczywistość: tak, w istocie, zgodnie ze słowami autora „Reżyseria podporządkowana jest detektywistycznej sztuce odczytania powodów zdarzeń muzycznych realizowanego na scenie dramatu”, zaś dzieło ściśle operowe pozbawione partytury niełatwe jest do wyobrażenia. Z kolei sprezzatura, umowność sceniczna, sztuczność, czy spontaniczność – wszystkie te kategorie bez wątpienia pojawiają się w każdym dziele scenicznym. Istnieją jednak obok szeregu innych, nie mniej przecież ważnych, takich jak choćby rytm, płynność akcji, wiarygodność postaci, czytelność scenografii, komunikowalność opowiadanych zdarzeń. Z pewnością zawsze warto o nich pamiętać, i o jednych, i o drugich.

Innego rodzaju zasadnicze wątpliwości budzi punkt siódmy „Manifestu”: „Ikona”. Autor pisze: „Podejście do dzieła operowego traktujemy jako spotkanie mistyczne, nie czysto rzemieślnicze. Szukając idei Piękną, szukamy natchnienia, szukamy Boga”. Na miłość boską, „spotkanie mistyczne” przy reżyserowaniu, dajmy na to, „La serva padrona”? Nie mogę powstrzymać się od przytoczenia znanej anegdoty o malarzu Styce, do którego, jak wiadomo, odezwał się Pan Bóg: „Styko, ty mnie nie maluj na klęczkach, ty mnie maluj dobrze!”.

Nieco szumnie zatytułowany „Manifest opery ubogiej” okazuje się być w rezultacie próbą „usystematyzowania i wyostrenia kilku zebranych reguł”, czy też po prostu „autorską interpretacją na potrzeby tej pracy”. Jest zestawem przykazań pomocnych autorowi - pragnę wierzyć - na obecnym etapie jego artystycznej drogi, lecz co najmniej problematycznych, lub też wymagających rozwinięcia w zastosowaniu do szerokiej praktyki teatralnej i operowej reżyserii.

W trzeciej części rozprawy, zatytułowanej „Praktyka”, pan Paweł Paszta przedstawia swój proces realizacji opery „*Il Trespolo tutore*”. Zaczyna od analizy dzieła, od analizy libretta i partytury. Zwraca uwagę fakt, iż – z początku przynajmniej - nie tyle utworem Villafranchiego i Stradelli się zajmuje, ile raczej samą naturą procesu analizowania dzieła operowego. To swoista „analiza o analizie”, która, jak rozumiem, wiąże się z tytułowym „laboratorium pedagoga” całej rozprawy. Autor cytuje w tym kontekście Wagnera i Bergsona. Dopiero w trzecim podrozdziale, zatytułowanym „Komizm” zauważa, że „*Il Trespolo tutore*” to opera komiczna i stawia dosyć ważną tezę: „Nie będzie chyba nadużyciem, jeśli pokusimy się o stwierdzenie, że omawiane tutaj dzieło Villafranchiego i Stradelli jest zaimportowaniem komedii dell'arte na terytorium opery”.

To śmiała teza, która wymaga komentarza. Autor libretta, Giovanni Cosimo Villafranchi, wydanie swego libretta poprzedził był pełnym szacunku listem, skierowanym do Giovanniego Battisty Ricciardiego, autora komedii „*Amore è veleno e medicina degl'intelletti, o vero Trespolo tutore*”, która to komedia była podstawą dla libretta. W swoim liście Villafranchi gorąco zapewnia Ricciardiego o swym nabożnym zachowaniu wierności autorowi w procesie adaptacji i kilkakrotnie używa w nim terminu „*commedia alla plautina*”. Zapewnia adresata o zachowaniu w swej pracy stosownych, od Plauta przejętych „reguł poetyki”. Z listu jasno wynika, że to właśnie przykład „komedii w stylu Plauta” przyświecał Villafranchiemu, a nie wielkomiejskim placom przynależny żywioł *commedii dell'arte*. Oczywiście, wzajemne wpływy i powinowactwa pomiędzy oboma tymi teatralnymi tradycjami były nader intensywne, niełatwe do rozróżnienia i nie czynię tu autorowi zarzutu z powodu pominięcia tych teatrologicznych złożoności. Jednak całkowite przemilczenie w rozprawie komedii Ricciardiego (Villafranchi w liście z szacunkiem tytułuje go doktorem), pierwowzoru opery Stradelli, uważam za błąd. Zaś teza o „zaimportowaniu *commedii dell'arte*” po lekturze zapewnień Villafranchiego staje się problematyczna.

Następnie autor przedstawia swoisty łańcuch translatorski, szereg ogniw interpretacji, kaskadę kolejnych sztuk przekładu, jakim podlega dzieło operowe: librecista-kompozytor-reżyser-wykonawca-widz (uderza mnie, przyznaję, brak kierownika muzycznego, dyrygenta, w tym zestawieniu), po czym przechodzi do analizy postaci utworu. Trzeba stwierdzić, że to część pracy najbardziej ciekawa, najbardziej interesująca. Analizowane są kolejno postaci Trespolo, Artemisii, Nino, Ciro, Simony i Despiny. Analizy te są dość drobiazgowo i bardzo chętnie korzystają z muzycznej partytury dzieła. Autor tropi charakterystyczne motywy kolejnych postaci w zapisie muzycznym, wykazując przy tym ewidentną znajomość owego zapisu, jak również zdolność jego interpretowania: rozpisana na kilka stron, ba, rozrysowana w tabelkach analiza arii Nino „*Tarapatà*” to przykład wnikliwego, bardzo trafnego rozczytania tak muzycznych, jak i słownych zawłości wizji zakochanego szaleńca. Wprawdzie fabuły „*Il Trespolo tutore*” pan Paweł Paszta nie streszcza, jednak jest

jasne, że partyturę czytać potrafi, potrafi odszyfrowywać zarówno zapisane nuty, jak i zapisane pod nimi słowa.

W tym kontekście z pewnym zaskoczeniem czytamy w kolejnym podrozdziale „Dobór koncepcji ogólnej” o podjętych przez niego decyzjach interpretacyjnych i stylistycznych. O tym, że zechce odwołać się do *commedii dell'arte*, już wiemy, ale wyjaśnienie autora odnośnie postaci Trespolo: „główny bohater o imieniu Trespolo ma najwięcej cech postaci Dottore ... cała akcja toczy się dookoła niego, a on nie jest tego świadom” niezbyt jest przekonujące. Zaskakują również i inne, podobnego rodzaju decyzje: „Nino i Ciro, obydwaj mają wiele cech Capitano. Jednak najciekawsze zdawało się zbudowanie z nich pary błaznów, wzorowanych na dwóch zanni: Arlecchino i Pierrocie”. Skąd nagle dziewiętnastowieczny, francuski Pierrot w siedemnastowiecznej operze Stradelli? Mocno zaalarmował mnie też, wyznaję, taki opis: „Despina zamiast spódnicy ma otwarty stelaż, który stanowi klatkę na marionetki w kształcie małych ptaszków. Dzięki zaczepionym na wysokości bioder sznurkom, Despina może poruszać swoimi ptaszkami zwracając uwagę na swoją skąpą garderobę poniżej linii bioder. Z kolei jako *femme fatale*, *diablica*, ma fryzurę przypominającą dwa rude rogi”.

Przedstawiając swój „dobór koncepcji ogólnej”, autor podsumowuje go przy pomocy graficznego schematu trzech sfer tematycznych, jakie go interesują. Pierwsza to „Zabawa w komedię – bohaterowie *commedii dell'arte*”. Druga: „Dystans do teatru – aktorzy poza rolą”. „Można ich przyrównać do tancerki z do połowy zdjętą sukienką, palącej w garderobie papierosa” – pisze autor. I wreszcie trzecia sfera, czyli „Samotność – między aktorem a rolą”. Cytuję autora raz jeszcze: „Nie ma tu happy endu, mimo rozwiązania wszystkich niedomówień. Aktorzy zmęczeni powrócą być może jutro na tę arenę, gdzie opowiada się o człowieku poprzez śmiech. Tematem wiodącym może być dla nas jednak wcale nie ów śmieszny człowiek, o którym próbujemy opowiedzieć, ale ten smutny samotny aktor-śpiewak, który właśnie dla nas tę opowieść snuje”.

Czytając te słowa i patrząc na dołączoną kopię melancholijnego obrazu Edwarda Hopper'a „Le Soir Bleu” czuję, że moja ciekawość rośnie niestęchanie. Lecz zanim uruchomię DVD z zapisem przedstawienia, muszę jeszcze przebrnąć przez następnych osiemnaście stron pracy, zatytułowanych: „Improwizacja jako metoda”. Na owych osiemnastu stronach autor przedstawia nam treść książki niejakiej Violi Spolin, zatytułowanej „*Improvisation for the Theatre*”, wydanej przez Evanston Illinois w roku 1999. Ściślej, autor prezentuje szereg najrozmaitszych ćwiczeń jakie Viola Spolin zaleca aktorom dla przezwyciężenia przesładujących ich zahamowani i różnego rodzaju trudności. Chodzi o to, pisze Spolin, że aktor-amator zazwyczaj „1. Bardzo boi się sceny, 2. Nie wie, co zrobić z rękami, 3. Niezdarnie porusza się po scenie, bez celu, w przód, w tył” ... i tak dalej, aż wreszcie „... 24. Nie tworzy żadnej relacji z widownią, 25. Kieruje wzrok w dół”. Viola Spolin zaleca ćwiczenia, a Paweł Paszta skrupulatnie je opisuje, na przykład: „Jeden aktor wchodzi na scenę i staje się jedną częścią jakiegoś poruszającego się obiektu. Jak tylko ktoś z pozostałych uczestników zorientuje się jaki to obiekt lub zrozumie naturę jego działania, dołącza do pierwszego aktora, stając się inną częścią całości”. I tym podobne.

Podobnego rodzaju podręczników i zbiorów ćwiczeń są na świecie dziesiątki, a może i setki (sam przyczyniłem się przed kilku laty do wydania przez krakowską PWST jednego z nich, pracy „Aktor i jego cel” Declana Donnellana). Trudno nie

zapytać: po co autor włącza prezentację tej książki w doktorancką rozprawę? Odpowiedź autora odnajduję we wstępie do owego podrozdziału: „Improwizację postrzegam jako warunek konieczny twórczości pracy aktora. W pracy z partyturą jest miejsce na improwizację jako metodę dochodzenia do wyrazu scenicznego”. Cóż, rozumiem zatem, że aktorzy przedstawienia „Il Trespolo tutore” wytrwale na próbach ćwiczyli i improwizowali według recept pani Spolin. Chętnie wierzę, że owe ćwiczenia i improwizacje przydały się im w „dochodzeniu do wyrazu scenicznego”. Zaś udostępnienie aktorom/śpiewakom ćwiczeń Violi Spolin w jego własnym przekładzie jest widocznie jeszcze jedną częścią składową autorskiego „laboratorium pedagoga”.

Teraz mogę już nareszcie (do przeczytania pozostało mi już tylko krótkie „Zakończenie” pracy) uruchomić DVD i obejrzeć zapisane przedstawienie.

Zapis DVD

Buro-brązowa kurtyna, przed nią okrągłe, niezbyt duże podium, coś jakby odwrócony bęben. Uwertura, w której słyszymy historyczny skład instrumentów: skrzypce, wiolonczela, viola da gamba, kontrabas, teoreba, harfa, klawesyn. Na podium pojawia się kobieta w nieco dziwacznej, rudej peruce, która „zamiast spódnicy ma otwarty stelaż, który stanowi klatkę na marionetki w kształcie małych ptaszków”. Kobieta owymi ptaszkami w rzeczy samej porusza, „zwracając uwagę na swoją skąpą garderobę poniżej linii bioder”. W ślad za nią na podium pojawia się brodaty mężczyzna przebrany za niewiastę (ciekawe, dlaczego?), ma doczepiony sztuczny biust. Postacie zaczynają śpiewać (to sopran i tenor), lecz ponieważ śpiewając używają włoskiego z siedemnastego stulecia, nie sposób zorientować się o co im chodzi. To nie jest dell’arte, te przerysowane kostiumy są z jakiejś dziwnej, fantastycznej bajki dla dzieci. Po chwili dołącza do nich postać męska w dziwnym kostiumie: ma rajtuzy pomalowane w czarno-białe romby, biały, olbrzymi kołnierz i mocno pobieloną, a następnie ciemną kredką obrysowaną twarz. To chyba kontratenor; ciekawe, dlaczego? Brodaty mężczyzna przebrany za kobietę schodzi ze sceny, kontratenor i sopran śpiewają (ciekawe, o czym?), po czym znikają. Zza brązowej kurtyny wyłania się kobieca postać w białej, jeszcze wymyślniejszej - takiej z osiemnastowiecznych karykatur - wysokiej peruce. Ma bluzkę w romby biało-czarne, kamizelkę w romby różowe i także różową, mocno falbaniastą suknię. To sopran, śpiewa solo, po czym kładzie się na ziemi (zasypia? - chyba tak), wystawiając na wiatr pupę w białych majtkach. Dołącza do niej kolejna postać, kobieta, również i ona śpiewa, to sopran. Ma dziwny strój - wieczorowy smoking w romby niebieskie i różowe i mocny makijaż. Dosiada pupy klęczącej na ziemi kobiety (ciekawe, dlaczego?). Nagle wchodzi bardzo wysoki mężczyzna w okularach, to energiczny baryton, ma sporo do zaśpiewania. Ma ciemny, połyskliwy surdut, a pod nim ogromny, doczepiony, sztuczny brzuch; przypomina ojca Ubu ...

Wystarczy: minął już kwadrans przedstawienia i domyślam się, że wysoki baryton to zapewne tytułowy Trespolo. Lecz kim są pozostałe postacie? Czytałem o nich w rozprawie, więc ta z ptaszkami zamiast spódnicy to chyba Despina, lecz pozostali? Kto tu jest kim? Kim są ci ludzie? Co sobą reprezentują, czego chcą? Dlaczego wchodzi przez i potem znikają za brązową kotarą? A przede wszystkim: gdzie jesteśmy? Co to za świat i co się z tymi postaciami na naszych oczach dzieje? Jeśli

to teatr operowy (chyba tak, skoro orkiestra gra, i w dodatku gra pięknie), to bieg jakich wydarzeń nam się tutaj opowiada?

Zatrzymuję DVD. Muszę najpierw dotrzeć do libretta – bez rozczytania tej fabuły nie zrozumieć z niej niczego. Na szczęście w epoce internetu zdobycie libretta Villafranchiego nie stanowi większej trudności. Niejako przy okazji dowiaduję się, że wytłuszczony napis na płycie DVD, reklamujący warszawskie przedstawienie jako „Pierwsze światowe wystawienie wersji oryginalnej opery komicznej po 1679 roku”, to nieprawda. W roku 2004 wystawiono dzieło Stradelli w New College w Oksfordzie, siłami New Chamber Opera (tak jest przynajmniej w Wikipedii).

Lektura libretta opery „Il Trespolo tutore” objawia akcję mocno powikłaną, pełną nieoczekiwanych zwrotów i komplikacji. Przytaczam streszczenie akcji w ślad za „Dizionario dell’Opera” Baldiniego i Castoldiego:

„Trespolo jest starym i przygłupim (*balordo*) wychowawcą pięknej, młodej i bogatej Artemisii. Jego uczennica jest w nim zakochana i bezskutecznie wysiła się, by zechciał on to zrozumieć, jednak Trespolo woli od niej sprytną służącą Despinę. Despina oczywiście nie chce go znać, pomimo iż jej matka Simona uważa małżeństwo swojej córki ze starszym od niej mężczyzną za wskazane. Despina kocha się natomiast w Nino, swoim panu, który z kolei zakochany jest w Artemisii. Cała ta sytuacja, zdecydowanie skomplikowana, ulega odmianie gdy Nino, oświadczając się Artemisii, zostaje odrzucony i popada w szaleństwo z powodu swego rozczarowania. Tymczasem jego brat Ciro, początkowo szalony, odzyskuje zdrowie i zmysły właśnie dzięki swej nowo odkrytej miłości ku Artemisii. Zgodnie z tytułem oryginalnej komedii prozą, która posłużyła za kanwę libreciście, miłość zadziałała jak trucizna dla umysłu Nino i jak lekarstwo dla Ciro. Cała skomplikowana intryga kręci się wokół głupstw popełnianych przez nieporadnego Trespola, który - błędnie interpretując niejasne deklaracje miłości, jakie zwraca ku niemu Artemisia - najpierw myśli, iż zakochała się ona w szaleńcu Ciro, następnie, że kocha ona zdrowego młodzieńca, który ją kocha, czyli Nino, aż wreszcie, że zakochała się ona w starej niańce Simonie. Simona, kpiąc sobie z Trespola, pozornie godzi się na jego propozycję poślubienia przez nią Artemisii. Perypetie i nieporozumienia się mnożą, aż w końcu Artemisia, przyłapaną przez Ciro w środku nocy w swej sypialni, po ciemku, w niedwuznacznej sytuacji z Trespolem, nagle decyduje się poślubić Ciro, by uchronić swoją reputację przed skandalem. W zakończeniu Trespolo może nareszcie spełnić swój sen o szczęściu z Despiną, zaś nieszczęsny Nino może oddać się swemu szaleństwu”.

Jak widać z tego streszczenia, Villafranchi, a przed nim Ricciardi, ułożyli swoje „igraszki trafu i miłości” w sposób wielce wyrafinowany i przewrotny. Oprócz leciwej i raczej cynicznej Simony, każdy jest tu w kimś bez powodzenia zakochany. Atmosfera tej historii przypomina las ateński w „Śnie nocy letniej”, choć w świecie Villafranchiego to nie figle Puka, lecz błędnie adresowane i odczytywane listy miłosne (oraz tępota Trespola) poplącą uczucia i namiętności kochanków. Dodatkowo owe miłosne komplikacje spiętrzył swymi decyzjami kompozytor Alessandro Stradella: obsadził on w roli niani Simony, starej i przygłupiej (*una balia, vecchia balorda*), tenora (czyli śpiewaka płci męskiej), w roli stopniowo ulegającego miłosnemu szaleństwu kawalera Nino – kontralt (czyli śpiewaczkę, kobietę), a w roli jego brata Ciro, którego miłość w końcu wyleczy z szaleństwa – sopran (jeszcze jedną kobietę)!

Jak się okazuje, miłość bywa tak trucizną, jak i lekarstwem, zaś przeznaczeniem kochanków włada ślepy dzieciak, który również i ludzi obdarza ślepotą lub ich jej pozbawia – i to jest (aria finałowa śpiewana przez Ciro) – *grand' Infelicità!*

Problem w tym, że w zarejestrowanym przedstawieniu całego tego świata miłosnych odmian, potyczek i przypadków po prostu nie ma. Nie ma willi Nino, w której dzieje się akcja. Nie ma ani ogrodu, ani salonu, ani sypialni Artemisii z trzeciego aktu (DVD obejrzałem do końca). Nie ma żadnych odmian miejsca akcji, żadnych drzwi, żadnych elementów przybliżających miejsce wydarzeń. Służąca Despina ma na sobie klatkę z ptaszkami zamiast spódnicy, zaś aktor występujący jako jej matka Simona ma brodę: u Pawła Paszty jesteśmy nie w podmiejskiej willi w Genui, lecz na scenie, przed brązową kurtyną. To nie postacie intrygi Villafranchiego pojawiają się przed nami, lecz studenci Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, przebrani w wymyślne kostiumy ni to z bajki, ni to ze snu. Te kostiumy nie reprezentują żadnego rzeczywistego świata, tak jak i przebrani studenci nie tworzą rzeczywistych postaci. Śpiewacy w rzeczy samej skazani są na „samotność”, w sensie braku fabularnej relacji pomiędzy nimi, a także pomiędzy nimi a widownią. Pracowicie wyśpiewują swe arie w obcym dla nich języku, lecz nie są w stanie wiarygodnie przekazać zmiennych, przytrafiających się przypisanym im postaciom przeżyć i odmian losu. Można by to jeszcze od biedy zrozumieć, gdyby przedstawienie nosiło tytuł „*Lużne wariacje na temat opery Alessandro Stradelli*”, jednak dzieło prezentowane jest pod oryginalnym tytułem „*Il Trespolo tutore*”. W zaprezentowanym kształcie, niestety, skomplikowana intryga Villafranchiego/Stradelli po prostu nie ma jak zaistnieć – i nie istnieje.

Reżyser przedstawienia nie zbudował żadnego „świata przedstawionego”, w którym żyją wiarygodni, żywi, podobni do nas ludzie, którymi targają emocje i namiętności. Całkowicie nietrafnie próbował inspirować się komedią dell'arte, niewiele z niej rozumiejąc (przydanie kolorowych rombów kostiumom postaci nie czyni z ich działań komedii dell'arte!). Uczynienie z Nino i Ciro „pary błaznów, wzorowanych na dwóch zanni: Arlecchino i Pierrocie” jest pomysłem nonsensownym, który nie ma żadnego uzasadnienia w librecie. Nino i Ciro to przecież u Villafranchiego dwaj zamożni panowie z wyższych sfer, aż tak przeestetyzowani i kochliwi, że głosy ich wyższe są od normalnych (stąd potrzeba obdarzenia ich głosami kobiecymi). W oryginalnej fabule Nino i Ciro to wyrafinowani, zniewieściali młodzieńcy, którzy nie mają nic, ale to dosłownie nic wspólnego z tym ludowym, wiecznie głodnym analfabetą, jakim jest Arlecchino (francuski Pierrot od Deburau, w dziewiętnastym i w dwudziestym wieku nader często w rozmaitych utworach przedstawiany jako nieszczęśliwie zakochany, nadałby się tu prędkiej, lecz wymagałoby to najpierw stworzenia precyzyjnej, niejako ponadczasowej koncepcji całości, aby taki pomysł mógł się obronić). Również postać Simony jako faceta z czarną brodą jest kompletnym nieporozumieniem. Stradella po to w roli starej, chciwej służącej (jej aria: „*Insomma io vo' arrichirmici..*”) obsadził tenora, aby dziwaczne podejrzenie Trespola, jakoby Artemisia była w Simonie zakochana mogło stać się jako tako prawdopodobne. Stradella chciał, by niania Simona promieniowała dziwnie męskim blaskiem. Owo „migotanie płci” w postaciach Simony, Ciro i Nino u Villafranchiego - równoważne igraszkom z płcią i przebierankom w „Wieczorze trzech króli”, lub w „Jak wam się podoba” Shakespeare'a - wymagałoby niezwykle precyzyjnego poprowadzenia postaci i pokazania wielce subtelnych relacji pomiędzy nimi, czego w zarejestrowanym przedstawieniu brak. Wreszcie, Trespolo; to

pierwowzór późniejszego Leporella (między innymi na tym polegało nowatorstwo Villafranchiego i Stradelli, na zapoczątkowaniu operowej tradycji *basso comico*) i jako taki nie lekarskiej łaciny Artemisję zapewne nauczał, lecz raczej – no właśnie, nauczycielem jakiej dyscypliny może być Trespolo? Matematyki? Tańca? Gry na flecie? To ważna decyzja reżyserska, której w przedstawieniu brak. Zresztą, Trespolo („kołek”) jako postać komediowa wyprowadzona z tradycji dell’artowskiego Dottore być może mogłaby się jakoś obronić, gdyby nie monstrualny przerost jego sztucznego brzucha: aż tak groteskowy kostium aktor może jedynie obnosić, na grę aktorską już tu miejsca nie ma. Całkowicie błędna wydaje mi się też reżyserska decyzja o obsadzeniu, wbrew woli kompozytora, mężczyzny w roli Nino. Decyzja ta w zasadniczy sposób zaburza precyzyjny, przez Stradellę pomyślany, perwersyjny trójkąt: młoda, świeżo osierocona Artemisja (sopran) oraz dwaj zakochani w niej galanci (to muszą być zdecydowanie męskie kostiumy i także charakteryzacja) o nienaturalnie wysokich głosach (alt i sopran).

Zarejestrowane na DVD przedstawienie ma zaskakująco wysoką, wręcz podziwu godną jakość muzyczną. Młodzi śpiewacy reprezentują świetne wyszkolenie muzyczne, śpiewają dokładnie i czysto. Niestety, na poziomie zdarzenia teatralnego przedstawienie jest z wszystkich wymienionych powyżej powodów niezrozumiałe, niekomunikatywne. Nie da się zrozumieć historii, którą opowiada. Jest kompletnie nieśmieszne. Nie nawiązuje żadnego porozumienia ze zdezorientowaną widownią. Jest drewniane, nieżywe.

Dylemat recenzenta

Pan Paweł Paszta przedstawił wymagane dokumenty oraz przedstawił pracę pisemną poświęconą wyreżyserowanemu przez siebie przedstawieniu. Praca, napisana żywym, bogatym w określenia językiem, przesycona wiarą w pedagogiczne posłannictwo reżysera oraz licznymi odniesieniami do teoretycznej refleksji dawnych „mistrzów” teatralnej reżyserii, prezentuje także sporą wiedzę muzyczną jej autora.

Pan Paweł Paszta przedstawił również założenia oraz zapis wideo zrealizowanego przez siebie dzieła „*Il Trespolo tutore*”. Z ogromnym żalem zmuszony jestem stwierdzić, że w tej scenicznej realizacji zaprzeczył wielu punktom swojego „Manifestu”. Na początku było słowo? Teatr partytury? Paweł Paszta nie dość dogłębnie rozczytał libretto utworu i w konsekwencji nie zrozumiał całej złożonej, wielopiętrowej konstrukcji dzieła Giovanniego Cosimo Villafranchiego i Alessandro Stradelli. Nie rozumiejąc natury ich świata, nie był w stanie zbudować go na scenie. Nie dość wnikliwie oddał się „detektywistycznej sztuce odczytania powodów zdarzeń muzycznych realizowanego na scenie dramatu”. Nie posiadając w swym dorobku doświadczeń związanych z komedią dell’arte, ani z też z renesansową tradycją naśladowaną Plauta, nie był w stanie uchwycić przynależnej utworowi poetyki scenicznej.

Dylemat recenzenta: docenić ambitną, pedagogiczną część wywodu przedstawioną w rozprawie i pominąć niezbyt udaną realizację, czy też, niezależnie od subtelności wywodu, odstąpić niedostatki przedstawienia? Kontrast pomiędzy

szlachetnymi intencjami zawartymi w pracy pisemnej a reżyserską bezradnością objawioną w realizacji nieprzyjemnie uderza. Po lekturze pracy chciałoby się, aby realizacja przedstawienia, choćby i niedoskonała, odpowiadała jednak swoją klasą poziomowi rozprawy. Tak niestety nie jest. Czy należy przejść do porządku nad niedopełnieniem podstawowego obowiązku reżysera, jakim jest opowiedzenie w spektaklu zaproponowanej przez librecistę i kompozytora historii?

Pragnę wierzyć, że zaprezentowana w rozprawie literacka i muzyczna wiedza autora z powodzeniem przysłuży mu się w jego dalszej drodze artystycznej. Teatralna porażka jednak, za jaką uważam przedstawiony spektakl, nie pozwala mi w tej chwili na zarekomendowanie władzom Akademii Teatralnej w Warszawie nadania postulantowi stopnia doktora. Jednocześnie, rzecz jasna, zdaję sobie sprawę, że moja opinia może pozostać odosobnioną, i że władze uczelni mogą zdecydować o przegłosowaniu odmiennego werdyktu.

Proponuję ponowienie próby przez postulanta i napisanie pracy raz jeszcze, na jakiś inny, podobny temat. Żywię nadzieję, że pan Paweł Paszta doktorem sztuk teatralnych za niedługo zostanie, jednakowoż w oparciu o materiał, który jego wiedzę i talenty wykaże w sposób nie pozostawiający żadnych wątpliwości.

Tadeusz Bradecki, 18.08.2019