

Sylwetka twórcza Petera Sellarsa

 Marcin Bogucki

Peter Sellars urodził się w Pittsburghu w 1957 roku¹. W latach 1967-1971 był członkiem teatru lalkowego The Lovelace Marionettes, gdzie poznawał różne techniki i tradycje gry (zachodnią, ale również jawańską i balijską)². Jego edukacja obejmowała naukę w college'u Phillips Academy w Andover (1971-1975), który to okres wspomina jako fascynację kontrkulturą, oraz studia na Harvardzie (w latach 1976-1980 – specjalność: teoria i historia teatru) zakończone z wyróżnieniem pracą *Muzyczny realizm a „Rewizor” Meyerholda*³. Między nauką w college'u a studiami (1975-1976) Sellars odbył podróż do Paryża, gdzie zapoznał się m.in. z twórczością Giorgio Strehlera, Andreia Serbana, Patrice'a Chéreau oraz Bread & Puppet Theatre. Wtedy również, co wspomina jako ważne życiowe doświadczenie, miała miejsce podróż do Związku Radzieckiego. Jej celem był międzynarodowy festiwal lalkowy, gdzie reżyser zapoznał się z teatrem czeskim, polskim i rumuńskim (nie wymienia jednak konkretnych zespołów)⁴. W 1981 roku Sellars został dyrektorem artystycznym Boston Shakespeare Company, którą to funkcję pełnił niecałe dwa lata. Od 1984 roku kierował American National Theater Company w Waszyngtonie. Po dwóch sezonach podał się do dymisji z powodu frekwencyjnej porażki przedstawień. Od 1987 do 1994 został zatrudniony jako koordynator artystyczny Los Angeles Festivals. Oprócz działalności artystycznej wykładał w wielu szkołach wyższych, m.in. Georgetown University w Waszyngtonie, Juilliard School w Nowym Jorku, California Institute of Art w Valencii, Princeton University. Od 2000 roku reżyser jest związany na stałe z Uniwersytetem Kalifornijskim w Los Angeles, zaś od 2006 kieruje, jako dyrektor artystyczny, wiedeńskim festiwalem The New Crowned Hope (związanym z 250. rocznicą urodzin Mozarta, kontynuującym jednak swoją działalność producencką na polu teatru, opery, filmu, muzyki i sztuk wizualnych).

1 Zob. Peter Sellars, [w:] *Extrakte. Peter Sellars – Amerikanisches Welttheater*, hrsg. von G. Meyer-Thoss, tłum. R. Mast, Berlin 2003, s. 158 i nn.

2 Zob. L. Miller, *Rock me Amadeus*, „The Guardian” 2006 z 3 czerwca, <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/jun/03/theatre.mozart> (dostęp: 30.11.2012).

3 Niektórzy opisują twórczość Sellarsa jako wywiedzioną „z ducha Meyerholda”: D. Littlejohn, *What Peter Sellars Did to Mozart*, [w:] tegoż, *The Ultimate Art: Essays Around and About Opera*, Berkeley 1992, s. 130-155.

4 Zob. L. Miller, dz. cyt. Niemniej jest to informacja do ustalenia, gdyż wiadomo, że był to festiwal organizowany przez stowarzyszenie UNIMA (Union Internationale de la Marionnette): P. Sellars, *Peter Sellars: Identity, Culture and the Politics of Theatre in Europe*, rozm. M. Delgado, [w:] *Contemporary European Theatre Directors*, ed. by M. Delgado, D. Rebellato, Abingdon-on-Thames 2010, s. 377-394.

W ciągu trzydziestu lat Sellars zrealizował kilkadziesiąt przedstawień, z których chciałbym wymienić te związane przeważnie z teatrem muzycznym, pokazując różnorodność dobieranego przez niego repertuaru. Będąc jeszcze na studiach, Sellars założył własną grupę teatralną Explosives B Cabaret. W tym samym okresie powstały również inne produkcje, m.in. *Pierścień Nibelunga* Wagnera (1979) z wykorzystaniem technik teatru lalkowego (Loeb Summer Season, Cambridge w stanie Massachusetts). W 1980 roku zrealizował m.in. *Rewizora* Gogola w American Repertory Theater w Cambridge (w „modernistycznej, antyrealistycznej manierze”⁵) oraz *Don Giovanniego* Mozarta (Monadock Music Festival w New Hampshire). Z roku 1981 pochodzi *Orlando* Händla, w którym z tytułowej postaci, średnio wiecznego rycerza, Sellars uczynił współczesnego amerykańskiego astronautę stacjonującego na Przylądku Canaveral, udratyzowane oratorium *Saul* Händla oraz *Armida* Haydna (pierwszy ze spektakli zrealizowany w American Repertory Theater, pozostałe w Emmanuel Church w Bostonie). W późniejszym okresie Sellars zajmował się innymi gatunkami teatru muzycznego: twórczością Brechta i Weilla (*Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* z Agassiz Theater na Uniwersytecie Harvarda z 1982 roku, *Siedem grzechów głównych* z Opéra de Lyon z 1993 roku), George’a i Iry Gershwinów (*My One and Only*, Waszyngton 1982 rok i o dwa lata późniejszy *Hang on to Me* z Minneapolis) oraz Gilberta i Sullivana (*Mikado* z Lyric Opera of Chicago z 1983 roku). Osobną grupą przedstawień stały się dzieła współczesne, w tym prapremiery. Wśród nich można wymienić dzieła Petera Maxwella Daviesa: operę *The Lighthouse* (Boston Shakespeare Company, 1983) i napisaną w lżejszym stylu *Yellow Cake Revue* (Emmanuel Church w Bostonie z tego samego roku).

W późniejszych latach zainteresowanie dwudziestowieczną operą nie słabło. W tej grupie można wyróżnić grupę „oper metafizycznych” (*Peleasa i Melizandę* Debussy’ego z amsterdamskiej De Nederlandse Opera z 1993 roku, *Świętego Franciszka z Asyżu* Messiaena, wystawionego na Salzburger Festspiele w 1992 roku), zainteresowanie muzyką Igora Strawińskiego (m.in. *Historia żołnierza* na Ojai Festival w Kalifornii w 1992 roku, opera-oratorium *Król Edyp* połączona z *Symfonią psalmów* na festiwalu salzburskim w 1994 roku i *Żywot rozpustnika* w paryskim Teatrze Châtelet w 1996) oraz współpraca z Johnem Adamsem (liczne opery m.in. *Nixon w Chinach* z 1987 roku, *Śmierć Klinghoffera* z 1991 roku, *Doctor Atomic* z 2002 roku i *A Flowering Tree* z 2006 roku) i Kaijå Saariaho (*L’amour de loin*, Salzburger Festspiele 2000, *Adriana Mater*, Opéra Bastille 2006). Wśród innych dzieł znalazły się m.in. *Mateusz malarz* Hindemitha (1995) i *Le Grand*

5 S. Ledbetter, *Sellars Peter*, [w:] Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50975> (dostęp: 01.03.2012).

Macabre Ligetiego (1997).

Obok repertuaru współczesnego swoje stałe miejsce miała również muzyka dawna, co znalazło wyraz w inscenizacjach Händla (oprócz wspomnianych dzieł był to słynny *Giulio Cesare in Egitto* wystawiony początkowo w 1985 roku na PepsiCo Summerfare w Purchase w stanie Nowy Jork i sfilmowany w 1990 roku i oratorium *Theodora* z festiwalu w Glyndebourne z 1996, dostępne również w wersji filmowej) oraz Jana Sebastiana Bacha (udramatyzowane kantaty nr 199 i 82). Z dziewiętnastowiecznych oper można wymienić w zasadzie wyłącznie opery Wagnera (oprócz wczesnej lalkowej Tetralogii był to *Tannhäuser* z Lyric Opera of Chicago w 1988 roku oraz *Tristan i Izolda* z Opéra Bastille z 2005 roku). Największy rozgłos przyniosła Sellarsowi trylogia Mozarta i da Pontego z lat 1985-1989 (pierwsze próby miały miejsce w Los Angeles w 1985 roku, lecz swoją ostateczną wersję wystawienia uzyskały w latach 1987 i 1989 na PepsiCo Summerfare, zaś wznowienia pod koniec lat 80. miały miejsce w Paryżu i Wiedniu), sfilmowana w 1990 i wydana w 1991 roku na VHS i w 2005 na DVD. Została ona dopełniona *Czarodziejskim fletem* na festiwalu w Glyndebourne w 1990 roku, gdzie Sellars wiele lat później wystawił również Mozartowskiego *Idomeneusza* (2003), zaś do Mozarta wrócił jeszcze w 2006 roku, wystawiając jego singspiel *Zaide* (wydanie DVD z 2008).

Ekлекtyzm zainteresowań reżysera nie budzi wątpliwości, podobnie jest z jego realizacjami dramatycznymi (wśród wystawianych autorów są m.in. Sofokles, Szekspir, Dumas, Czechow, Gogol, Wedekind, Majakowski, Beckett, Genet) i choć trudno jest znaleźć wspólny mianownik między opowiadającym o amerykańskim imperializmie *Orlandzie*, w którym główny bohater ze średniowiecznego rycerza zmienia się we współczesnego astronautę, a „mistycznym” *Tristanem i Izoldą* z projekcjami Billa Violi, pogląd na teatr Sellarsa i jego podejście do rzeczywistości nie zmieniło się. (Reżyser nigdy nie porzucił jednak „uwspółcześniającego” nurtu w swoich dziełach. W tym samym roku, co dzieło Wagnera powstała inscenizacja *Zaidy* dziejąca się we współczesnym Nowym Jorku, gdzie główni bohaterowie są nielegalnymi imigrantami pracującymi „na czarno”).

Poglądy teatralne Sellarsa wynikają z jego poglądów społecznych. Reżyser chętnie udziela wywiadów i pisze własne teksty, jednak w większości przypominają one na wpół ustrukturyzowane strumienie świadomości, w których własne poglądy, obiegowe opinie i anegdota mieszają się ze sobą. W większości z nich Sellars mówi o swojej niezachwianej wierze w demokrację, równość ludzi i multikulturalizm jako podstawę świata⁶. Jego poglądy wynikają z poczucia sprawiedliwości

⁶ Zob. P. Sellars, *Die Aufgabe der Kultur*, [w:] *Extrakte. Peter Sellars...*, dz. cyt., s. 62; P. Sellars, *Das Theater ist Spiegel und Dialog und ein permanentes Abenteuer*, geführt von G. Meyer-Thoss, A. Dürrschmidt, [w:] *Extrakte. Peter Sellars...*, dz. cyt., s. 114.

społecznej, dlatego w jego wypowiedziach można odnaleźć wątki pacyfistyczne (negatywna ocena wojny w Zatoce Perskiej i wojny w Afganistanie, wzorem dla niego jest Nelson Mandela i Václav Havel⁷), ekologiczne (marzenie o świecie jednocześnie zindustrializowanym i ekologicznym⁸), feministyczne (przekonanie o równości praw kobiet i mężczyzn, sprzeciw wobec gorszego traktowania twórczości intelektualnej i artystycznej kobiet⁹), antyksenofobiczne i antyrasistowskie (angażowanie się produkcjami artystycznymi w problemy mniejszości etnicznych¹⁰), uwrażliwienie na problemy klasowe i ekonomiczną ekspansję Zachodu (nierówności ekonomiczne między Zachodem a resztą świata¹¹). Dobrze oddająca eklektyzm jego przekonań jest lista duchowych tradycji, do których się odwołuje, a jest to katolicyzm (szczególnie w mistycznej formie: św. Hildegarda z Bingen, św. Teresa z Ávila), buddyzm i islam (sufizm)¹².

Definicja sztuki Sellarsa jest wyraźnie polityczna (nigdy nie mówi o jej formalnych wyznacznikach) w tym sensie, że uznaje ją za działalność publiczną. Reżyser odnosi się jednak do polityki z niechęcią, co można uznać za anarchistyczny rys jego myślenia. Na pytanie, czy sztuka i polityka powinny się łączyć, Sellars w 2003 roku odpowiedział: „Niestety, polityka miesza się do wszystkiego. Wielkie dzieła sztuki wznoszą cię ponad ziemskie polityczne spory. Ale w tej chwili, kiedy uprawia się politykę paraliżu, sztuka może wpuścić trochę tlenu – prawdziwą debatę”¹³. Reakcją na „politykę paraliżu” (biurokratyczną i technokratyczną) jest „aktywizm kulturowy” wynikający z jego politycznego idealizmu. Według Sellarsa sztuka ma moc wyzwiania umysłów – gdy opresywna polityka powoduje stagnację umysłu, zadaniem sztuki jest jego pobudzenie¹⁴. Sztuka pozwala na podejmowanie problemów jednostkowych, dla których jednak perspektywą jest ogół społeczeństwa (jego ulubionym odwołaniem jest teatr grecki łączący się z początkami demokracji jako ustroju): „Sztuka jest tak naprawdę o bezpośrednim doświadczeniu. [...] sztuka polega na zmniejszaniu dystansu; dzięki niej możesz się wczuć w losy innej osoby; dzięki niej możesz poczuć, że problemy kogoś innego mogą być tak naprawdę twoimi problemami i że prawdopodobnie są również twoimi problemami, którymi z nikim nie chcesz się dzielić, a które są

7 Tamże.

8 Zob. tegoż, *Cultural Activism in the New Century*, <http://www.abc.net.au/arts/sellars/text.htm> (dostęp: 01.03.2012).

9 Zob. tegoż, *Das Theater ist...*, dz. cyt., s. 116.

10 Zob. tamże, s. 108.

11 Zob. tamże, s. 111.

12 Zob. tegoż, *An Interview with Peter Sellars*, <http://www.pbs.org/wgbh/questionofgod/voices.html> (dostęp: 01.03.2012).

13 Zob. tegoż, *The Way I See it: Peter Sellars*, „New Statesmen” 2007 z 23 lipca, <http://www.newstatesman.com/arts-and-culture/2007/07/art-tackle-existential> (dostęp: 30.11.2012).

14 L. Miller, dz. cyt.

bliskie również obcej osobie na ulicy, bardziej niż chciałbyś to przyznać”¹⁵. Sellars podkreśla przez to emocjonalny aspekt sztuki, w którym ważna jest nie tylko prezentacja tematu, lecz także jego psychologicznie wiarygodne opracowanie, dzięki któremu możliwa jest emocjonalna reakcja widza. Reżyser nie wyklucza również przeżyć duchowych, choć bardzo mgliście zarysowuje, jak mogłoby wyglądać połączenie ludzkiego i boskiego wymiaru: „Zadaniem artysty jest przeniesienie ludzi z ich indywidualnego kosmosu na wyższy poziom poznania tego, co dzieje się tam na górze”¹⁶.

„Uczenie się życia i konfrontacji ze swoimi koszmarami, nie zaś nauka ich unikania jest zadaniem kultury”¹⁷. Sellars nie definiuje jednak dokładnie, jakie koszmary nawiedzające społeczeństwo ma na myśli, podchodzi do tego raczej pragmatycznie, reagując na rzeczywistość. Nie podaje żadnych rozwiązań scenicznych lub tematyki, która gwarantowałyby sukces przedstawienia, w sensie aktywizacji publiczności (przyznaje się jednak do inspiracji m.in. Chéreau, Strehlerem, Godardem i Heinerem Müllerem, co może już konkretniej wskazywać na bliskie mu estetyki¹⁸). Najważniejszym dla niego wyznacznikiem jest dialog z publicznością. Jak sam mówi: „Różnica między propagandą a sztuką polega na tym, że ta pierwsza mówi ci, co należy myśleć, druga zaś zaprasza cię do myślenia”¹⁹.

Mówiąc o wyborze opery jako gatunku o największym potencjale komunikacyjnym, Sellars jedynie raz odwołał się do jej kontekstu społecznego: „Jednym z powodów, dla których pracuję w operze [...] jest to, że wszystkie opiniotwórcze jednostki i decydenci siedzą na sali”²⁰. W większości przypadków reżyser wymieniał także kolektywną pracę zespołu i współzależność wszystkich osób zaangażowanych w przedstawienie, potencjał Gesamtkunstwerk oddziałującego totalnie na widza²¹. Innym wymiarem opery podkreślanym przez Sellarsa jest jej całościowe podejście, które objawia się w połączeniu małego gestu z całą maszyną teatralną (muzyką, poezją, tańcem, sztukami wizualnymi), co przekłada się według Sellarsa na myślenie o świecie, pozwala uaktywnić widza, uświadamiając mu również jego możliwości działania²². Nie bez znaczenia były także inne wyznaczniki formalne opery – z jednej strony sztuczność śpiewu, która działa w „brechtowski” sposób jako czynnik dystansujący śpiewaka od roli, z drugiej strony jej emocjonalny przekaz

15 P. Sellars, *Cultural Activism in...*, dz. cyt.

16 Tenże, *An Interview with...*, dz. cyt.

17 Tenże, *Cultural Activism in...*, dz. cyt.

18 Zob. P. Sellars, *Das Theater ist...*, dz. cyt., s. 103, 114.

19 L. Miller, dz. cyt.

20 P. Sellars, *The Way I See...*, dz. cyt.

21 Zob. tegoż, *Das Theater ist Spiegel und Dialog und ein permanentes Abenteuer*, geführt von G. Meyer-Thoss, A. Dürrschmidt, [w:] *Extrakte. Peter Sellars...*, dz. cyt, s. 110.

22 Zob. tegoż, *An Interview with...*, dz. cyt.

wyrażony w muzyce, który pozwala widzowi na bezpośrednie jej odczucie²³. Reżysera nigdy nie interesował ekonomiczny aspekt produkcji – interpretował on ją zawsze jako ludzkie działanie, jak sam pisze, przede wszystkim przez pryzmat kultury, w mniejszym zaś stopniu ekonomii²⁴.

Teatr jest dla Sellarsa idealnym miejscem dialogu, lecz chodzi mu o dialog żywych ludzi. Mimo że nie pada u niego słowo „uwspółcześnienie”, stało się ono znakiem rozpoznawczym reżysera (szczególnie w latach 80. zastosowane do dzieł osiemnastowiecznych). Pomysł na przeniesienie historii operowych w wiek XX wynikał z jego poglądów na sztukę teatralną (rozmowa ze współczesną publicznością), lecz ważniejszym osiągnięciem była „translacja” wszystkich wymiarów dzieła operowego – nie tylko czasu i miejsca akcji, lecz również zależności między bohaterami, co odbywało się bez skrótów w librecie i partyturze, oraz „realistyczne” potraktowanie nowej sytuacji scenicznej²⁵. W jednym z wywiadów reżyser podkreślał nawet, że nie przeprowadza uwspółcześnienia – nie robi tego na siłę, lecz stara się znaleźć ekwiwalent dawnych sytuacji z przeszłości, by wydobyć ich emocjonalne jądro²⁶. Trafnie ujął to Edward W. Said, który mówił o Mozartowskich inscenizacjach Sellarsa, że starają się dać obraz pewnego represyjnego społeczeństwa na progu zmian społecznych – i w tym sensie mogą być one postrzegane jako uniwersalne, a nie uwspółcześnione²⁷.

Prowadzi to niekiedy do psychologicznych odczytań zabiegów Sellarsa. Jarosław Mianowski, podkreślając zainteresowanie reżysera jednostkową perspektywą, za motyw przewodni jego twórczości uznał cierpienie człowieka osamotnionego we współczesnym świecie²⁸. W swojej analizie chciałbym jednak skupić się na społecznym, „systemowym” wymiarze krytyki przeprowadzonej przez Sellarsa. Żeby oddać jednak sprawiedliwość – tropy przedstawione przez Mianowskiego są ciekawe i warto je przytoczyć: Sellars stara się zrekonstruować psychologiczne motywacje postaci i skonfrontować je ze współczesnością, jego diagnoza otaczającego świata jest pesymistyczna (zwraca on uwagę choćby na konsekwentną neutralizację chwytów komediowych w *Don Giovannim* i rezygnację z romantycznej interpretacji głównego bohatera), w swoich inscenizacjach miesza konwencje: realizm z surrealizmem, dosłowność z symboliką, do tego zaś dodaje metanarrację, wnosząc tym samym świadomość kreacji świata przedstawionego.

Na koniec warto przytoczyć słowa samego Sellarsa broniącego swej metody pracy przed

23 Zob. R. Trousdell, *Peter Sellars Rehearses „Figaro”*, „The Drama Review” 1991, vol. 35, no. 1, s. 69-70.

24 Zob. P. Sellars, *Cultural Activism in...*, dz. cyt.

25 Zob. P. Olkusz, dz. cyt., s. 8.

26 Zob. D. Littlejohn, dz. cyt., s. 142.

27 Zob. E.W. Said, *Von der Produktivität des Unfertigen*, [w:] *Extrakte. Peter Sellars...*, dz. cyt., s. 47.

28 Zob. J. Mianowski, *Da Ponte – Mozart – Sellars...*, dz. cyt., s. 114.

zarzutami krytyków domagających się „prawdy” historycznej: „Według mnie [...] to właśnie pokazywanie Mozarta, Händla czy Szekspira w sytuacji ich epoki byłoby transpozycją. Tymczasem nie mogę reżyserować tego, czego nie znam”²⁹. Reżyser podawał również inne argumenty potwierdzające „historyczną” słuszność swoich wizji – przede wszystkim istniejącą dawniej bardziej bezpośrednią relację między widownią a publicznością (zwroty do widowni, czemu sprzyjał również brak zaciemnienia sali), przykłady anachronizmów pojawiające się w historii teatru (z najśłynniejszym chyba przykładem teatru elżbietańskiego) oraz podejście samych twórców piszących dla współczesnej publiczności, a nie nieznannej potomności.

W książce analizuję trzy przedstawienia Sellarsa z drugiej połowy lat 80.: *Giulio Cesare in Egitto* Händla oraz dwie opery z trylogii Mozarta i da Pontego: *Don Giovanni* i *Così fan tutte*, z pominięciem pierwszego ogniwa, czyli *Le nozze di Figaro*. Daty premier są niekiedy odległe od siebie, ale zestawienie ich wydaje mi się uprawnione, gdyż Sellars parokrotnie w różnych miastach wznawiał swoje spektakle, jednak w 1990 roku postanowił nadać wszystkim tym dziełom „finalną” wersję, podsumowując jednocześnie pewien etap swojej działalności (po nagraniach nie wracał już do tych oper). Interesują mnie opery osiemnastowieczne – wydaje mi się, że innym inscenizacjom Sellarsa z tego okresu: *Nixonowi w Chinach* (1987) oraz *Tannhäuserowi* (1988) należałoby poświęcić osobne studia³⁰.

Wspólnym elementem analizowanych spektakli jest uwspółcześniający zabieg reżyserski: *Giulio Cesare* dzieje się w luksusowym hotelu w Egipcie, *Don Giovanni* w podrzędnej dzielnicy Nowego Jorku, zaś *Così* w amerykańskim przydrożnym barze na wybrzeżu. Jak mówił Sellars, właśnie miejsce akcji stanowiło podstawę do snucia interpretacji: „Na pierwszej stronie libretta *Don Giovanni* da Ponte wskazuje «Ulica...». Pomyślałem: stwórzmy ulicę i kontynuujmy pracę. Ulica, prawdziwa ulica Stanów Zjednoczonych to dziś dla nas [nowojorski] Harlem albo South Bronx w Nowym Jorku [...]. Pierwsza strona *Così* wskazuje na kawiarnię jako miejsce akcji i po dwóch minutach pomyślałem o coffee-barze i o restauracji fast-food”³¹.

Jednakże u Sellarsa nie chodzi o niezmienność „uniwersalnych” problemów – dokonuje on raczej podwójnej interpretacji. Pierwszym krokiem jest przyjrzenie się wymowie samej opery oraz

29 P. Sellars, *Entrez les artistes! Peter Sellars, Haendel et Kissinger*, rozm. J.-L. Macia, „La Croix” 1990 z 14/15 stycznia. Jak już wspominałem, z powodu braku kompetencji językowych francuskie źródła podają za i w tłumaczeniu Piotra Olkusa; tenże, dz. cyt., s. 9.

30 W książce pominięte zostały wczesne dzieła z początku lat 80., będące jeszcze młodzieńczymi pracami: „wprawka” do *Don Giovanni* z 1980 r. oraz *Orlando* z 1981 r. Inne inscenizacje Mozartowskie i Händlowskie Sellarsa to: *Czarodziejski flet* (1990), *Teodora* (1996), *Zaide* (2006) oraz *Herkules* (2011).

31 P. Sellars, *Une troupe à l'ancienne*, „Le Monde” 1989 z 9 listopada. Podaję za: P. Olkusz, dz. cyt., s. 8.

jej kontekstowi historycznemu, teatralnemu i ideologicznemu, później zaś następuje ich przełożenie na realia współczesnego świata. I tak, w *Giulio Cesare* brytyjski osiemnastowieczny imperializm znalazł swoje odbicie w dwa wieki późniejszym, choć subtelniejszym w środkach, neoimperializmie amerykańskim, zaś *Juliusz Cezar* dzięki stylizacji na prezydenta Reagana staje się wyrazem tych dążeń – nie angielskiego społeczeństwa, lecz amerykańskiej klasy politycznej. W trylogii Mozarta i da Pontego tytułowy bohater *Don Giovanni* z arystokratycznego, skazanego na potępienie bohatera, będącego jednocześnie wyrazicielem starego i ucieleśnieniem wartości nowego porządku, przeistacza się w demonicznego „czarnoskórego” gangstera, który stanowi zagrożenie dla bezpieczeństwa wspólnoty, ale który jest niezbędnym elementem do jej ukonstytuowania. *Così fan tutte* przynosi zaś obraz męskiej dominacji, która mimo wielu lat wpływu myśli feministycznej pozostaje ciągle schematem zakorzenionym w powszechnym myśleniu, a który udaje się obnażyć dzięki grze między powagą a ironicznym dystansem.

Mylą się więc wszyscy ci krytycy, którzy myślą, że Sellars podchodzi do osiemnastowiecznej opery jak do „ramoty”, którą trzeba odświeżyć. Przeciwnie, reżyser odnosi się do tych dzieł z najwyższą powagą, traktując serio, po pierwsze, ich treść, po drugie, ich współczesny żywot i rozumienie. A zatem ostatecznym wnioskiem, jaki można wyciągnąć z założeń Sellarsa, nie jest zastąpienie dawnej muzyki współczesnym punkiem lub inną podobną muzyką³². Właśnie na rozdzwisku między treścią słowną i muzyczną a rzeczywistością sceniczną polega wielkość interpretacji reżysera. Różnica ta (porównywana niekiedy do schizofrenii³³) widoczna jest szczególnie przy porównaniu wymiaru muzycznego dzieła, traktowanego z historyczną poprawnością, choć nie ortodoksją (np. w operze Händla jest to ornamentowanie powtórzeń w arii da capo czy swobodna realizacja recytatywów, za próbę zbliżenia się do śpiewu kastratów można uznać także użycie kontratenorów), z uwspółcześnioną stroną wizualną.

Celem zabiegów Sellarsa jest zmierzenie się z idealnym obrazem Ameryki Północnej jako krainy równych szans, dobrobytu i tolerancji. Sellars tak mówił o swoich intencjach: „Powstanie Stanów Zjednoczonych zawdzięczamy niezachwianej wierze w ideał, choć jak każdy ideał, ma ten mankament, że jest nieosiągalny. Pytanie jest następujące: czy uda nam się znaleźć takie środki i taką drogę, która by przybliżyła nas do tego ideału – i niech to stanie się najpierw tylko w naszej wyobraźni, z pomocą fantazji”³⁴.

32 Zob. M. Gruber, *Peter Sellars' One Last Test of Courage*, „New York Times” 1991 z 20 lutego, <http://www.nytimes.com/1991/01/20/arts/l-peter-sellars-one-last-test-of-cour-age-006591.html> (dostęp: 30.11.2012).

33 Zob. P.J. Smith, *Video* [Handel: Giulio Cesare], „Opera News” 1993, vol. 57, issue 11, s. 44.

34 P. Sellars, *Das Theater ist...*, dz. cyt., s. 114.

„Amerykę wymyślono, zanim ją odkryto”³⁵ – pisze Agata Preis-Smith o początkach kolonii na tym kontynencie. Przez trzy stulecia w amerykańskiej nauce i sztuce panował pogląd, że Europejcy pielgrzymi i osadnicy trafili na dziką i dziewiczą ziemię. O jej tubylczych mieszkańcach starano się nie mówić lub interpretować ich obecność jako narzędzia szatana mającego nie dopuścić do zasiedlenia „wolnej ziemi” i spełnienia kalwińsko-purytańskiej misji w Nowym Świecie – wzniesienia Nowego Jeruzalem. Mogłoby się wydawać, że uzasadnienie przemocy i ludobójstwa boskimi nakazami i pokazywanie tych czynów w glorii chwały należy już do przeszłości; retoryka ta jest jednak podstawą myślenia również obecnie, nawet w oficjalnych przemówieniach, jednakże od kilkudziesięciu lat jest krytykowana. Przełomem były lata 60. i 70. – przede wszystkim nowe ruchy społeczne, w tym ruch praw obywatelskich Afroamerykanów, demonstracje przeciw wojnie w Wietnamie, ruch emancypacyjny kobiet oraz ruch gejów, lesbijek, osób biseksualnych i transgenderowych, które zaczęły podważać monolityczność kultury amerykańskiej.

Peter Sellars już od czasów młodości przyznawał się do czerpania inspiracji z kontrkultury, co przekłada się na jego krytyczny stosunek do rzeczywistości. Postawa Sellarsa była w latach 80. reakcją na konserwatywny zwrot w polityce amerykańskiej, symbolizowany przez prezydenturę Ronalda Reagana (1981-1989), która nastąpiła po niepokojących wydarzeniach poprzedniej dekady (zamachy polityczne, wojna w Wietnamie, afera Watergate i utrata wpływów na arenie międzynarodowej)³⁶. Epoka ta przyniosła odrodzenie wiary społeczeństwa amerykańskiego w pewniki dotyczące militarizmu, patriotyzmu, rynku konsumenckiego i religii.

Sacvan Bercovitch, proponując swoją analizę Ameryki jako idei, zwraca uwagę na rozróżnienie między mitem a ideologią³⁷. Jediną ich wspólną cechą jest to, że ideologia, podobnie jak mit, jest nośnikiem przepisanych kulturowo wskazań myśli i zachowań. Ponieważ ideologia ma pretensje do prawdy, należy racjonalnie wykazać ponure skutki jej fikcji. Bercovitch uznaje, że mity są właściwie fikcją, zadanie jest więc w tym wypadku inne – należy wyłożyć, współczująco, ich „głębokie prawdy”, obowiązujące wartości w prostych fabułach. O ile krytyczne omówienie ideologii polega na przejrzeniu jej na wskroś, do czego potrzebna jest zewnętrzna perspektywa, o tyle krytyka mitu zakłada „docenienie go” od środka, objaśnienie go od wewnątrz, w jego własnych kategoriach. Teatr jest jedną z instytucji utwierdzających zbiorowe przekonania, chociaż jest to broń

35 A. Preis-Smith, *Wstęp*, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. taż, Kraków 2004, s. 7.

36 Zob. L. McCaffery, *Fikcje terażniejszości*, przeł. A. Krawczyk-Laskarzewska, [w:] *Kultura, tekst, ideologia...*, dz. cyt., s. 354.

37 Zob. S. Bercovitch, *Problem ideologii w czasach niezgodny*, przeł. A. Preis-Smith, [w:] *Kultura, tekst, ideologia...*, dz. cyt., s. 139-140.

obosieczna, której można użyć do ich podważenia. Wydaje się, że celem teatralnych przedstawień Sellarsa z końca lat 80., dzięki zabiegowi „podwójnej interpretacji”, jest właśnie analiza współczesnych amerykańskich mitów: pokojowego i sprawiedliwego ładu postkolonialnego, bezkonfliktowej egzystencji mniejszości „rasowych” i etnicznych oraz emancypacji społecznej kobiet.

Otwarta pozostaje kwestia, czy Sellars sam nie jest ofiarą amerykańskiego mitu. Na pytanie, czy kocha swój kraj, odpowiada: „Głęboko. Dlatego też krytykuję go publicznie. To jedno z naszych praw i miernik tego, czy żyjemy jeszcze w demokracji. Miarą tego, jak bardzo kogoś się kocha, jest to, jak bardzo szczerym możesz z tym kimś być. Możesz mówić całkiem szczerze wtedy, kiedy miłość jest silna”³⁸. Bercovitch mógłby na to odpowiedzieć: „Krytykować króla na podstawie nakazów wywiedzionych z boskich praw królów oznacza definiować same rządy jako monarchię”³⁹. I tłumaczyć w ten sposób, że instynktowną reakcją ideologii na krytykę jest redefinicja protestu w ramach systemu jako skargi przeciw odstępstwom od jego ideału. W ten sposób akt rozpoznania nieprawidłowości staje się apelem o jedność. Kwestią interpretacji jest zatem kwestia, czy słowa Sellarsa potraktujemy jako wyraz ogólnoludzkich uczuć, czy jako uwikłanie w system, co stępiłoby ostrze jego krytyki. Wydaje mi się, że powinniśmy pamiętać o obu tych kontekstach.

38 P. Sellars, *The Way I See...*, dz. cyt. Podobne sformułowanie pojawia się w innych wypowiedziach, zob. P. Sellars, *Peter Sellars: Identity, Culture and the Politics of Theatre in Europe*, rozm. M. Delgado, [w:] *Contemporary European Theatre...*, dz. cyt., s. 392.

39 S. Bercovitch, *Problem ideologii w czasach niezgodny*, [w:] *Kultura, tekst, ideologia...*, dz. cyt., s. 150.