

## *El rei Roger*, de Szymanowski, en l'escena del segle XXI

Montserrat Reig Calpe

Fa quatre anys vaig publicar un article sobre l'òpera *Król Roger* (*El rei Roger*) de Karol Szymanowski,<sup>1</sup> i, en arribar l'hora de recollir el material sobre les gravacions i posades en escena, em va cridar l'atenció l'escàs interès que havia rebut aquesta obra al llarg del segle XX des de la seva estrena l'any 1926 a Varsòvia: la primera gravació completa data del 1965<sup>2</sup> i la segona apareix el 1991.<sup>3</sup> A partir de llavors, en canvi, el ritme de les gravacions augmenta considerablement: la casa Marco Polo n'edita una versió sota la direcció de Stryja el 1994; Simon Rattle la grava per a la casa EMI el 1998 i la converteix en una obra coneguda arreu; el 2004 en surt una nova producció a CD Accord sota la direcció de Kaspzyk. Les produccions per a l'escena i les versions de concert mostren un panorama semblant: fora de Polònia,<sup>4</sup> després de l'estrena a Duisburg el 1928 i a Praga el 1932, no va ser representada fins al 1949 a Palerm, en versió italiana. La primera producció a Londres és de 1975, sota la batuta de Mackerras; a Amèrica, cal esperar perquè hi arribi fins al 1981, al Teatro Colón de Buenos Aires, i l'estrena als Estats Units va ser el 1988, per la Long Beach Opera amb direcció escènica d'Alden; a Austràlia, hi arribarà el 1990; a Alemanya he trobat una referència a una versió concert a Berlín Oest, l'any 1982, mentre que la primera posada en escena seria a Dortmund el 1986. A França és estrenada en versió concert a París el 1996.

Dels darrers anys del segle XX tenim una proposta de Zanussi, estrenada a Bremen el 1988 i pocs anys més tard al Teatro Massimo de Palerm (1992). Weiss-Grzesiński és l'encarregat de dirigir una posada en escena a Buffalo i a

1. Va aparèixer dins del volum col·lectiu BELTRAMETTI (2007).
2. És una producció de Polskie Nagrania, dirigida per Mierzejewski.
3. Aquest cop editada per Koch-Schwann / Musica Mundi, dirigida per Satanowski.
4. La continuïtat de l'obra a Polònia és fora de tot dubte: Varsòvia (1926, 1965, 1983, 1986 i 2000), Gdańsk (1974), Cracòvia (1976, 1982), Poznań (1979), Bytom (1980), Lublín (1982) i Breslau (1982). Aquesta informació ha estat recollida per KOBIERZYCKI (2010).

Detroit l'any 1992. A Stuttgart (1997-1998), Mussbach és l'autor de la darrera producció del segle. En canvi, en la primera dècada del segle XXI, el nombre de produccions noves per a l'escena ja ha superat les xifres del segle anterior: Schaaf a Amsterdam (2000); Trelínski per a Varsòvia (2000 i 2003); Palerm (2005) de Kokkos; el 2007 Trelínski fa una segona versió per a l'Òpera de Breslau i el 2008 una tercera per al Festival d'Edimburg i per a Sant Petersburg; encara el 2008, al Bard SummerScape Festival, Lech Majewski presenta una nova proposta; el 2009 tenim Warlikowski a París (és la versió presentada al Teatro Real de Madrid la primavera de 2011), Pountney a la coproducció Bregenz-Liceu (ja disponible en DVD i que va suposar l'estrena de l'obra a Espanya) i Hollmann a Bonn; l'andorrà Rechi acaba de presentar, el gener de 2011, a Magúncia, una nova posada en escena. Cal afegir que l'any 2007 (setantè aniversari de la mort del compositor) fou declarat a Polònia Any Szymanowski.

Si en aquell primer article analitzava l'obra en funció de la interpretació que Szymanowski mateix semblava donar de *Les bacants* d'Eurípides en el seu *libretto* (amb un final certament problemàtic), aquesta intensificació extraordinària de l'interès suscitada per *El rei Roger* que s'ha produït en el canvi de segle m'ha portat en aquesta ocasió a discutir les interpretacions que els directors d'escena han fet d'aquesta òpera. Com a estudiosos del món antic i de la seva recepció, hem hagut d'incorporar al nostre objecte d'investigació, a l'hora de treballar el teatre del segle XX, aquells aspectes relacionats amb la *performance* que, controlats pel director d'escena, filtren d'una manera ineludible la interpretació del text.<sup>5</sup> De la mateixa manera, aquest fenomen va començar a ser cada cop més rellevant en el camp de l'òpera a partir de la Segona Guerra Mundial (a causa fonamentalment de la necessitat de rellegir Wagner) fins a esdevenir un element tan important com la direcció musical. Per tot això, crec que en el moment d'observar la tradició del mite i del teatre antics en els nostres temps són tan imprescindibles les òperes actuals que beuen de les fonts clàssiques<sup>6</sup> com els *revivals* del tipus que aquí ens proposem d'examinar.

En primer lloc, comentarem la tradició en què s'inscrivía l'obra de Szymanowski i la interpretació que se'n deriva al nostre parer; tot seguit des-

5. Alguns exemples importants d'obres sobre *performance* i recepció són: SILVA i HORA MARQUES (2010); HALL, MACINTOSH i WRIGLEY (2004); MACINTOSH, MICHELAKIS, HALL i TAPLIN (2006); HALL i WRIGLEY (2007).

6. Un cas significatiu és el treball del compositor anglès Harrison Birtwistle, amb obres com *The mask of Orpheus* o *The Minotaur*.

tacarem els principals interessos que guiaven les produccions modernes d'*El rei Roger* i, finalment, ens centrarem en les dues interpretacions contemporànies que han rebut difusió més enllà del marc del teatre: la producció de l'Òpera Nacional de París amb la direcció musical de Kazushi Ono i l'escènica de Krzysztof Warlikowski, el 2009,<sup>7</sup> i la coproducció del Festival de Bregenz i el Gran Teatre del Liceu del mateix any 2009 sota la direcció escènica de David Pountney.<sup>8</sup>

Szymanowski va participar activament en la redacció del *libretto* d'aquesta òpera al costat de Jaroslaw Iwaszkiewicz; de manera que som davant d'una d'aquelles obres en què música, *libretto* i idees escèniques actuen com un tot i es complementen entre si expressant el món del compositor i les intencions de la seva obra. La base literària de la trama d'*El rei Roger* prové de *Les bacants* d'Eurípides, però cal no oblidar que el compositor era també un lector atent d'alguns diàlegs de Plató, fonamentalment el *Simposi* i el *Fèdre*, com demostra el seu intent de novel·la *Efebos*, on aquestes influències són explícites.<sup>9</sup> Tot i la relació directa que Szymanowski estableix amb aquests autors antics, el seu interès per l'eros platònic i pel dionisisme passa, més enllà de la necessitat d'expressar els seus propis conflictes, a través de les interpretacions de l'ambient intel·lectual i artístic en què viu.

En l'última dècada del segle XIX, havia sorgit un moviment anomenat Jove Polònia enfront del positivisme i del realisme. Es tractava d'un grup influït per la filosofia de Schopenhauer i Nietzsche i el simbolisme de Maeterlinck que l'any 1897 es va reunir al voltant de la revista *Zycie* («Vida»), fundada per Przybyszewski i Wyspiański. En l'obra d'aquests artistes trobem un ús místic d'Eros, Apol·lo, Orfeu o Dionís que no és gens lluny del que fa servir Szymanowski en la seva lectura de *Les bacants*. L'univers mític d'altres obres anteriors de Szymanowski, com la *Tercera simfonia*, *Demèter* o *El muetzi apassionat*, apunta cap a una nit orientaltitzant, mística, paroxística, en què el protagonista del cant cerca la calma, la reconciliació i la immutabilitat a través de l'èxtasi i l'experiència màgica. La música, lànguida i cromàtica, expressa malenconia i nostàlgia per la unitat còsmica que cal reconquerir.

7. Emesa per la cadena Arte en directe des de l'Òpera de la Bastilla.

8. La versió de Bregenz, sota la direcció musical de Mark Elder, ha estat editada en DVD per Unitel Classica.

9. Teresa Chylinska va editar i traduir els fragments que quedaven de l'obra. Sobre aquesta qüestió de l'eros platònic, vegeu DOWNES (2003).

A la importància que té la concepció nietzscheana de Dionís-Apol·lo en aquest context cal afegir la interpretació del mite i del platonisme feta per Walter Pater, una aproximació innegablement cabdal per a Szymanowski.<sup>10</sup> Pater escriu dos relats («Denys l'Auxerrois» i «Apollo in Picardy») a *Imaginary portraits* (1887), on problematitza la seva idea del mite com a expressió de l'esperit d'una època a través del tema del retorn dels déus pagans, mostrant l'impacte que causa la irrupció d'Apol·lo o de Dionís en un món que ja no és el seu.<sup>11</sup>

En l'òpera, Roger, rei de Sicília, terra antiquíssima on les diverses cultures i religions han deixat petjada, veu trastornats la seva vida i el seu regne per l'arribada d'un pastor misteriós que predica la religió d'un déu alliberador. Mentre una part del poble clama contra ell, Roxana, la reina, se sent inclinada a seguir-lo. Quan Roger, vestit de pelegrí, es decideix a sortir per recuperar la seva muller, descobreix els misteris dionisiacs durant la nit. En fer-se de dia, els cultes orgiàstics s'esvaeixen i Roger canta en honor de la llum del sol.

El conflicte tràgic en què es debat l'heroi entre seguir o no la promesa d'alliberament del jo i de l'abandonament d'una comunitat per una altra és presentat a través d'una sèrie de polaritats conceptuals i musicals com ascetisme *versus* erotisme, masculí/femení, immutable/fluid, baríton/tenor mel·lifulu, l'escala lídia cromàtica del pastor i de Roxana enfront del cant de Roger.<sup>12</sup>

Els canvis que Szymanowski ha introduït respecte a la tragèdia d'Eurípides es corresponen també en gran part a les crítiques de Pater, inspirades en els seus estudis sobre Plató, contra certes formes tràgiques del mite. Pater considera, seguint Plató, que allò bàrbar, grotesc o efeminat ha d'ésser expulsat de la imitació que és la tragèdia. I, efectivament, Szymanowski elimina els vells seguidors de Dionís, Tirèsias i Cadmos, que poden resultar indignes i ridículs i en el seu lloc col·loca Edrisi, viril i temperat. El transvestisme de Penteu en el moment culminant de la seducció i de l'engany dionisiac previ a la desfeta és substituït per la transformació de Roger en pelegrí. Però és en el

10. JUSZKIEWICZ (2004), on parla de la traducció dels estudis de Plató i d'alguns *Imaginary portraits*, especialment «Denys l'Auxerrois», que va fer conegut Pater a Polònia, a més de la difusió de la seva obra a través de la revista *Zycie*.

11. Cf. MORAN (1991). Altres exemples polonesos propers a Szymanowski que tracten el mateix motiu són *Bazylissa Teofanu*, de Miciński, o el simbolista rus Merezhkovski a *Crist i Anticrist*. Les relacions entre ells han estat estudiades per DOWNES (2003), p. 54-74.

12. SAMSON (1980) o WIGHTMAN (1999) tracten, entre d'altres, totes les qüestions més rellevants sobre l'aspecte musical de l'obra de Szymanowski. El segon és una font molt útil de documentació.

tercer acte, a l'hora de representar la catàstrofe de l'heroi, on Szymanowski ha introduït un seguit d'elements que modifiquen completament l'obra d'Eurípides i, de passada, el concepte mateix de tragèdia. En el tercer acte, Roger, convertit en pelegrí, surt a la recerca de Roxana com un Orfeu que ha perdut la seva Eurídice. L'espai de la representació on ha de tenir lloc la trobada és un teatre antic en ruïnes. Allà Roger-Penteu-Orfeu contemplarà els rituals orgiàstics de Dionís i, en lloc d'esdevenir la víctima de l'*sparagmós*, arribarà a la comprensió del misteri a través de la renúncia. Amb la sortida del sol i el seu himne final, l'heroi renuncia a Roxana i a l'èxtasi dionisiac a favor d'un nou Eros sense Eurídice. El sol actua com un *deus ex machina* que nega el triomf absolut de Dionís. Roger és la figura de l'artista que ha contemplat el misteri i ha assolit la *sophrosyne* i l'autoconeixement, sense necessitat d'auto-destruir-se (ben diferent de la imatge desenvolupada en la seva novel·la *Efebos*). La conciliació dels contraris, l'instint i la seva negació, implica la catàbasi i la posterior sortida a la llum del sol. El trossejament del cos, el lament planyívol de la mare i la darrera aparició de Dionís en escena (elements imprescindibles en la tragèdia euripidiana) han estat esborrats en favor del nou mite platònic de la caverna, on l'home abandona les ombres creades per una falsa llum. Szymanowski reivindica el teatre, concretament la tragèdia, com a forma vàlida de coneixement a canvi, però, de llegir *Les bacants* a través del platonisme de Pater.

La relectura del tràgic i el renovat interès per la tragèdia com a gènere a finals del segle XIX i començaments del XX ha pres habitualment una de les dues formes següents: d'una banda, l'«actualització» del mite i la seva corresponent introducció del grotesc, del banal o de l'explicitació dels nous conflictes polítics o psicològics; d'altra banda, la recuperació del ritual i la reflexió metateatral. En el cas de l'obra de Szymanowski, no sols disposem del text i la música per veure la seva concepció tràgica, les acotacions de l'autor també són útils a l'hora d'entendre la proposta teatral que fa. L'espai triat emfasitza la importància de l'experiència ritual que ens conduirà a través del misticisme fins a la comprensió final. El primer acte es desenvolupa en un lloc de culte mil·lenari on les diverses religions han deixat la seva petjada arquitectònica. L'ambientació respon al decadentisme luxós i excessiu, amarat de perfums, colors i llums característic de determinada estètica simbolista. La posada en escena ha de corroborar el misticisme espiritual cristià i ortodox que domina en aquest acte i que ha de contraposar-se a l'arribada del misticisme sensual representat pel pastor. La música hímnic i estàtica del començament haurà de cedir pas al cromatisme bellugadís. Tanmateix l'aspecte oficial i tancat de

la religiositat de la comunitat governada pel rei Roger s'expressa a través de formes musicals allunyades de la tradició popular polonesa. En aquesta òpera, Szymanowski recrea una música més propera a les *Vespres*, op. 37, de Rakhmaninov que no pas a les seves pròpies propostes posteriors de l'*Stabat Mater*, op. 53, o la *Lletania*, centrades en la tradició polonesa.

El segon acte és el triomf de l'orientalisme, de la sensualitat mística i del frenesí. La nit i el pati del palau, clarament descrits en les acotacions, signifiquen la relaxació de la llei i l'enfortiment de l'espai femení en què es produeix el «feminine forgetfulness of one's self» que Pater no desitjava.

Hem dit que en el tercer acte Roger arribarà a la comprensió final i acabarà cantant el seu renaixement a la llum. No és casual que Szymanowski hagi triat una imatge clarament metateatral per a situar la darrera transformació del personatge: Roger, vestit de pelegrí, surt a la recerca de Roxana i topa amb les ruïnes d'un teatre antic. La contemplació dels misteris dionisiacs té lloc en aquest espai i el reconeixement i la catarsi final del protagonista també. L'escenografia resulta, doncs, determinant a l'hora de dotar de significat la tragèdia. El joc del teatre dins del teatre converteix Roger en un espectador dels rituals dionisiacs, posició que li permetrà distanciar-se i atènyer el coneixement tot evitant l'esquarterament.

Aquesta reritualització del fet teatral a Szymanowski presenta punts de contacte amb l'obra *Mysterium* de Scriabin, tot i el caràcter prometeic i messiànic d'aquest artista, ben diferent de Szymanowski. Scriabin vol una experiència en què la distància entre actor i espectador desaparegui i ens converteixi a tots en participants. L'espectacle esdevé ritu místic a través de l'ús de llums, colors, ombres, olors i so units en una experiència sinestèsica.<sup>13</sup>

De la posada en escena pensada per Szymanowski a les propostes dels anys vuitanta hi ha una sèrie de canvis fonamentals. L'arribada dels directors de teatre i de cinema als escenaris operístics estén la idea que cal actualitzar l'ambientació i el significat de les obres per tal d'apropar-les al nou públic, cosa que era molt freqüent des del principi del segle xx en el teatre europeu, però que en l'òpera no havia començat fins als anys cinquanta per a les produccions wagnerianes. Les interpretacions psicològiques o polítiques del director d'escena trenquen l'ambigüitat del final de la tragèdia en un sentit o en

13. Aquestes són les explicacions que dona Scriabin mateix en les anotacions que van ésser distribuïdes el dia de l'estrena del seu *El diví poema*, op. 43 (editat per EMI Classics) i d'*Action Préalable*, introducció de l'autor a *Mysterium* (editat per DECCA). Sobre les influències de Scriabin en el mite dionisiac i eròtic a Szymanowski, cf. ROSENTHAL (1984).

un altre, perquè cada producció és pensada com una obra d'«autor». Així, per exemple, les posades en escena de Trelínski (2000 i 2008) o Hollmann (Bonn, 2010) posen l'èmfasi en la lluita interior del protagonista i en les seves angoixes homosexuals. Kokkos (Palerm, 2005) també presenta un viatge interior, però molt més centrat en la recerca de l'artista i de la seva missió, tot i que a través de les imatges de l'homoerotisme. Majewski proposa un final alliberador gràcies a les forces dionisiàques. El conflicte amb la societat dominant apareix insinuat per Trelínski (2008), encara que la interpretació política sigui menys decisiva que la psicològica en aquesta producció. A Warlikowski (2009), la qüestió social és determinant.

Les dues produccions de 2009 que ens proposem desenvolupar una mica més llargament en aquest article són molt representatives de les tendències escèniques que avui dia es troben a l'òpera. En el cas de Pountney, l'espai és reduït simbòlicament i és emfasitzat el caràcter estàtic i ritual de l'acció. El temps esdevé indeterminat i els elements escènics contribueixen al distanciament i al caràcter d'alteritat de l'experiència teatral. En aquest sentit s'apropa força a la versió més minimalista de Kokkos, amb un escenari dominat per fragments de catedral o un esbós de teatre i amb una rampa triangular, situada en un temps indefinit i amb una ambientació onírica i irreal de tot el que envolta el drama de Roger. També la versió de Trelínski de 2000 jugava bàsicament amb els colors i les figures geomètriques que dibuixaven els cossos sobre l'escena. La versió de Warlikowski, en canvi, presenta una saturació d'imatges i d'elements molt connotats històricament que desmitologitzen la tragèdia i expliciten el missatge o el recodifiquen en una clau diferent. Aquesta forta intrmissió en l'obra provoca que la recepció d'aquesta segona tendència acostumi a ésser més polèmica que la primera. Així, per exemple, la producció d'Alden per a la Long Beach Opera a Los Angeles (1988) amb un aparell de televisió en escena que mostra imatges del mateix teatre com a element de metateatralitat, mentre els actors es passegen per l'escenari, vestits amb impermeables i ulleres negres, transportant maletes, ha deixat petjada en les crítiques dels diaris. La versió de Trelínski de 2008 inclou no sols un contrast marcadíssim entre el blanc del pastor i el negre de Roger que acaba transformant-se en l'últim acte i prenent el color blanc després de l'estada en un hospital en substitució del teatre, sinó que també utilitza una ambientació d'estat policial per a descriure les connotacions polítiques i socials del conflicte que pot sobtar l'espectador. El joc del desdoblament de Roger i l'ús d'imatges cinematogràfiques complementàries, els tornarem a trobar a Warlikowski, encara que sota un aspecte molt diferent.

Comentarem a continuació algunes de les referències i tries de Pountney i de Warlikowski que considerem essencials a l'hora de jutjar les aportacions que han fet a la interpretació de l'òpera que treballem aquí.

Pountney<sup>14</sup> defineix en el primer acte quina és la seva visió de l'obra prenent una sèrie de decisions escèniques que no seran modificades en cap moment. Des del principi fins al final, som en una mena de teatre on els actors i el cor ocupen les grades del públic, excepte en l'aparició primera del pastor i en l'última del tercer acte en què es produeix l'epifania divina i el sacrifici final a l'orquestra. Dins d'aquest espai únic i persistent, les llums i els colors creen altres espais que contrasten simbòlicament les diverses espiritualitats que expressen el conflicte de Roger: el negre per a l'ortodòxia, el vermell per al dionisisme sensual i sagnant, el daurat per a allò sagrat. El blanc, el verd i el blau serveixen per a contrarestar la invasió del negre o del vermell. La roba és també principalment un símbol d'aquest conflicte a través dels colors. Els moviments dels personatges destaquen el caràcter ritual i teatral del que ocorre sobre l'escena. La proposta no cerca el realisme que apropi la història a l'espectador, sinó que sempre manté una actitud de distanciament que tampoc no es trenca a l'últim acte.

El teatre com a espai ritual és, per tant, omnipresent en aquesta interpretació. De fet, altres posades en escena de Pountney, de les quals he pogut trobar informació, reflecteixen uns interessos semblants per a fer una reflexió sobre l'espai artístic, jugant sovint amb un sol escenari per a tota l'obra, les llums i l'estilització.<sup>15</sup>

Esmentem breument aquells moments que la posada en escena destaca de manera especial. En el primer acte, el cor, de negre, forma una creu, a banda i banda de la qual destaquen dos maniquins vestits de dignataris eclesiàstics que, a la manera d'una carcassa, els cantants ocupen o abandonen. És evident que la intenció de Pountney és suggerir un extrem hieratisme i immobilisme en aquest grup que defensa fanàticament l'ortodòxia. L'arribada del pastor des de l'orquestra, amb el cos daurat sota la roba negra i la llum verda que dibuixa unes escales, suposa en primera instància un

14. David Pountney va néixer a Oxford l'any 1947. Entre 1982 i 1992 va ésser director de l'English National Opera. Ha escrit i traduït diversos llibrets, a més de dirigir una gran quantitat de produccions operístiques i més de deu estrenes mundials. El 2003 va fer-se càrrec del Festival de Bregenz i actualment és director artístic de la Welsh National Opera.

15. Alguns exemples de produccions en aquesta línia serien: *The fairy queen*, de Purcell, el 1995 per a l'English National Opera (va ser portada al Liceu la temporada 2003-2004); *Osud*, de Janáček, a Viena el 2005, i *Macbeth*, de Verdi, a San Francisco el 2007.

senyal de canvi revifador. Els gestos dels personatges denoten la fascinació de Roxana i la resistència de Roger. Tot aquest episodi es defineix per una sèrie de moviments que marquen la lluita entre el pastor, que va dominant els seus adversaris, i Roger, que intenta defugir el seu poder d'atracció per acabar acceptant la possessió, a través de la imposició voluntària de mans al cap.

En el segon acte, el famós cant de Roxana és presentat com una fantasmagoria. Ella apareix i desapareix per sota de l'escenari al costat del cos endormiscat de Roger com un ésser d'un altre món. A aquesta imatge sobrenatural i estranya hi contribueix sobretot el vel vermell, que introdueix per primer cop aquest color en escena, i el cap pelat de la dona. Després d'aquesta al·lucinació, Dionís entrarà en escena d'una forma semblant amb un vestit vermell femení. Tots els moviments de la segona trobada entre el pastor i Roger evoquen novament la lluita entre ells utilitzant l'invasiu color vermell que el rei defuig corrent cap a les zones blaves de l'escenari que encara no han sucumbit. L'entrada intempestiva del cor de negre sembla que servirà per foragitar Dionís, però queden completament immobilitzats pel seu poder representat a través d'un triangle vermell que surt d'ell i que transforma tot el que hi ha al voltant: el cor, en una dansa orgiàstica, canvia la roba negra pel color vermell, mentre Edrisi i Roger mateix no poden evitar l'entusiasme extàtic. Roxana entra en escena en braços del cor i la culminació arriba amb el petó entre ella i el pastor. En aquell moment cau la llum negra sobre els personatges i Roger intenta lligar vanament el cos de Dionís. Roger cau a terra vençut i el vermell torna a estendre's arreu a mesura que Roxana avança cap al pastor passant per damunt del cos de Roger. Tot el cor segueix el mateix camí i el déu se'ls enduu.

En el darrer acte, de les grades del teatre van sorgint grups de persones que participen en sacrificis dionisiacs. Entra Roger amb roba vermella: és un substitut del transvestiment de Penteu a Eurípides. Mentre l'escenari es va emplenant d'animals escorxats i de sang, Roxana apareix ara a l'altar que hi ha a l'orquestra. La resistència de Roger a participar del ritual és desfeta per Roxana i encenen el foc sacrificial provocant l'epifania autèntica del déu, ara sense disfresses humanes. Tot el cor és arrossegat per la força misteriosa d'aquest personatge. En el paroxisme del misteri, Roxana és sacrificada per Dionís i tots desapareixen en la foscor com un somni. Això ha trencat l'encanteri i Roger, en una referència clara a la catarsi, agafa una palangana d'aigua i es renta la sang abans de fer el cant final en honor del sol.

Warlikowski<sup>16</sup> ha afegit un pròleg sense música, només amb l'acompanyament rítmic hipnòtic de la percussió, en què se'ns presenten els personatges de Roger, Roxana i Edrisi abans de l'entrada del cor, autèntic començament de l'òpera. Els elements que componen el pròleg tenen la missió d'orientar la lectura que farà l'espectador d'allò que vindrà després i d'avançar la interpretació final. La imatgeria religiosa ha desaparegut completament d'escena. La Capella Palatina del primer acte ha estat substituïda per un espai escindit en dos per una pantalla: el primer pla és el dels personatges protagonistes; el segon, el del cor. El pastor entrarà pel segon i acabarà envaint el primer, penetrant simbòlicament en l'interior de Roxana i Roger. Les imatges del poder i del convencionalisme social apareixen aquí sota el format d'una classe alta decadent i hipòcrita, que viu lliurada a un hedonisme sense sentit. No importa tant situar l'acció en un context històric precís com remarcar la negativitat de totes les formes de control que la segona meitat del segle xx ha exercit sobre l'individu: els vestits d'etiqueta insisteixen en una societat rica, els pentinats del cor recorden algunes dones molt conegudes en la política dels anys vuitanta, l'entrada del pastor com un *hippy* ens remet a la dècada dels seixanta, així com les imatges projectades en la pantalla. Al llarg de la representació del segon i tercer actes, apareixeran d'altres elements característics de la contemporaneïtat, com l'*spa* —nova piscina probàtica—, el telèfon mòbil o l'emblema de Walt Disney i, probablement, de la indústria comercial del cinema, Mickey Mouse.

Alguns detalls en el decorat i en el mim del pròleg resulten importants a l'hora d'entendre el dionisisme proposat per Warlikowski i la resolució final del conflicte de Roger. En primer lloc, apareixen sobre l'escena diversos motius de desdoblament que aniran *in crescendo* amb l'arribada del pastor i que són incorporacions del director d'escena completament absents en l'obra de Szymanowski: el mirall a la paret de l'habitació de Roger i Roxana, l'embaràs d'aquesta i la presència d'un *homeless* que rep una dosi de droga. La sexualitat i la droga com a mecanismes de lluita contra la mort i el pas del temps són un *leitmotiv* en aquesta posada en escena. L'embaràs de Roxana rebrà la seva explicació quan, després de l'escena del segon acte durant la nit a l'habitació de

16. Va néixer el 1962. Va començar com a director de teatre i ha dirigit tragèdies de Shakespeare, així com també diverses tragèdies gregues: *Electra* de Sòfocles, el 1997; *Les fènícies* d'Eurípides, el 1998; *Les bacants* d'Eurípides, el 2001, i una proposta titulada *(A)pollonia* el 2010, que inclou fragments de les tragèdies sobre Ifigènia i Alcestitis, a més del seu propi text sobre Apol·lònia. El seu debut en l'òpera va ésser l'any 2000 amb *The music programme*, de Roxanna Panufnik. STACHURSKA (2009), p. 28-43, recull informació sobre els seus treballs més innovadors.

Roger i Roxana, comencem a notar la separació entre tots dos i l'ambigüitat de les relacions entre Roxana i el pastor. Al final del tercer acte, veiem clarament com el fill de Roger ja no és d'ell, sinó del pastor, que l'ha convertit en un dels seus. De la mateixa manera, el significat del personatge mut que introdueixen en l'escenari per ser injectat esdevé evident en el tercer acte quan Roger entra vestit com un «sense sostre». Des del començament hem assistit a la transformació tràgica que patirà Roger en la figura del seu *alter ego*. La multiplicació de les imatges en el pròleg a través del mirall és intensificada progressivament al llarg del primer acte fins a arribar a crear una situació angoixant de saturació, una mena de somni poblat de fantasmes i d'associacions psicoanalítiques que acabaran en el malson del segon i tercer actes.

El cant del cor posa en funcionament la pantalla que separa els dos plans de l'escena. Hi veurem les imatges de les cares dels membres del cor en directe mentre canten, així com l'entrada del pastor. L'epifania dionisiaca es caracteritza per aquesta duplicació que es produeix en diversos nivells: no sols les imatges preses per un càmera que segueix el personatge com si es tractés d'una estrella del pop i que són projectades en la pantalla, sinó també per un petit cor de personatges muts que repeteixen els seus moviments. Aquesta escenificació del dionisisme com a experiència de masses que esborra la pròpia personalitat per a fondre-la amb la vulgaritat dels mitjans de comunicació o amb el Hollywood comercial queda corroborada d'una manera contundent en la dansa final del tercer acte on tots segueixen —convertits en una colla de Mickey Mouses— el ball que els imposa Dionís, un cop revelada la seva autèntica natura. L'ambigüitat sexual del pastor, manifestada per les ungles pintades o per les sabates, és mostra, sobretot, de la seva capacitat de prendre qualsevol forma per a donar satisfacció a tothom i posseir els cossos i les ànimes, de manera que en aquesta *performance* l'homeroetisme no és una imatge central ni té un caràcter alliberador, sinó que la transgressió sexual se suma a altres formes de banalització de la llibertat i de la transcendència. Si a *Les bacants* d'Eurípides, el transvestisme és el senyal de la victòria de Dionís i la caiguda de Penteu, l'eliminació d'aquest element per part de Szymanowski —per considerar-lo grotesc, seguint Pater— i la substitució per la figura del pelegrí espectador signifiquen la possibilitat de superar el conflicte tràgic. Quan Warlikowski recupera la metàfora i la multiplica per tres atribuint-la a Dionís i als seus seguidors,<sup>17</sup> acaba presentant un Dionís més proper al de

17. Els tres moments són: en el primer acte, el pastor va vestit d'home però actua amb gestos ambigus, entre femenins i de nen petit, com un Eros jogasser; en el segon acte, el pastor

*Les granotes* d'Aristòfanes, fet de barreges ridícules, que no pas al déu de la tragèdia. Els nous déus són buits i grotescos. El diàleg de Warlikowski no es produeix exclusivament amb l'òpera de Szymanowski; l'any 2001 va posar en escena *Les bacants* d'Eurípides, on ja posava l'èmfasi en el qüestionament de l'essència del déu.

Més imatges en la pantalla del primer acte revelen quins són els temes realment importants per a la interpretació de Warlikowski. Una icona de la cultura pop dels seixanta, Andy Warhol, conegut per fer entrar dins del terreny de l'art el món de la comunicació de masses, sigui la publicitat, la televisió o el consumisme, va produir una pel·lícula, *Flesh* (1968), dirigida per Paul Morrissey. De la pel·lícula, ha triat una escena on el protagonista interactua amb el seu fill d'un any, deixant de banda el tema urbà i el sexual. L'elecció d'aquest motiu serveix per a marcar les línies que recorren tota la posada en escena de l'obra: el fracàs de les utopies dels seixanta que corroborarem en l'escena final quan veiem el destí del fill de Roger;<sup>18</sup> la falsa adoració a la puresa, la bellesa i la joventut, tal com posarà de manifest l'al·lucinació de l'*spa* en el segon acte, on, mentre Dionís canta seductorament sobre la joventut eterna dels seus seguidors, uns cossos decrepits es banyen en espera d'un miracle; la derivació de l'art cap al producte de consum.

Després d'assistir a aquest cúmul d'imatges i de temes que Warlikowski sempre busca en les tragèdies que representa,<sup>19</sup> l'espectador no pot interpretar esperançadorament la sortida del sol al final de la nit dionisiaca. El sol de Warlikowski, a qui Roger consagra el seu cor, és un llum de neó que progressivament va il·luminant les lletres que componen la paraula *SUN*.

En les dues produccions comentades, hi ha una clara consciència que *El rei Roger* de Szymanowski és un debat sobre el valor del dionisisme, tal com s'ha entès majoritàriament des dels autors de final del segle XIX, en una època

---

ve a la cita de Roger vestit com ell, però amb alguns trets del seu anterior vestuari i amb les ungles pintades; en el tercer acte, Dionís ensenya la seva autèntica natura, que resulta ésser un animal de dibuix animat amb les sabates de dona.

18. Per a Warlikowski és també important el paral·lelisme entre la història d'*El rei Roger* i la de *Teorema* de Pasolini, amb la presència d'un noi bell i desconegut que sedueix tothom. Encara que aquí no ha utilitzat explícitament imatges d'aquesta obra, la insistència a situar el pastor en el món dels seixanta i l'ús que ha fet de la pel·lícula en la producció del *Macbeth* de Verdi (Brussel·les, 2010) permeten establir la connexió.

19. Així enumera MOGILNICKA (2010, p. 82) els temes de Warlikowski en l'etapa iniciada per l'*Electra* de Sòfocles: «A marriage which is not a marriage; heroes who are losers and outsiders; social ties which are dysfunctional; the sexual behavior of characters which is not obvious».

que li és estranya i llunyana. Pountney proposa que tot el que passi a l'escena reflecteixi el combat d'idees que, segons *El naixement de la tragèdia* de Nietzsche, té lloc en l'art a través dels símbols de Dionís i Apol·lo. L'obscurantisme i el primitivisme salvatge són superats clarament al final de l'obra, de manera que l'art és encara un camí cap al coneixement, una forma de ritual que ha renunciat a la sang del sacrifici i que té lloc només en la ment de l'home. Warlikowski, en canvi, nega tota mena de transcendència al ritual i al sacrifici. En un estudi sobre la posada en escena que Warlikowski va fer de l'*Electra* de Sòfocles, l'autora descriu la idea que subjau en el concepte de *performance* del director amb les següents paraules: «[...] transgressions of the body, sexuality, catholic rituals (like marriage —Warlikowski's favorite one) as empty and de-sacrificed ones...».<sup>20</sup> La influència del llibre de Jan Kott<sup>21</sup> sobre la tragèdia antiga, que Mogilnicka estudia en detall per al cas d'*Electra*, es percep també en la buidor i l'absurd que esperen l'heroi després del seu acte final, perquè el teatre va néixer justament en despullar-se del ritual.

*El rei Roger*, de Szymanowski, encara no és una obra de repertori en els teatres d'òpera, però la seva situació ha canviat molt en els darrers anys. És difícil negar avui dia la importància que han adquirit els directors d'escena a l'hora de pensar les programacions dels teatres. L'èxit o el fracàs d'una obra ja no depèn exclusivament de la interpretació musical, sinó també del prestigi i, cal dir-ho, de la polèmica que genera la posada en escena. Per tot això, els estudis sobre les reescriptures del món antic en el camp de les arts escèniques i la seva recepció no poden passar per alt aquestes noves visions del tràgic.

## BIBLIOGRAFIA

- DOWNES, S. *Szymanowski, Eroticism and the Voices of Mythology*. Londres, 2003.
- HALL, E.; MACINTOSH, F.; WRIGLEY, A. (ed.). *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of Third Millennium*. Oxford, 2004.
- HALL, E.; WRIGLEY, A. (ed.). *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007: Peace, Birds and Frogs*. Londres: Oxford, 2007.
- JUSZKIEWICZ, P. «Our "I" and "History": The Polish Reception of Walter Pater». A: BANN, S. *The Reception of Walter Pater in Europe*. Londres, 2004, p. 203-215.
- KOBIERZYCKI, T. «The Dionysian motifs of Karol Szymanowski's opera King Roger». *Heksis* [en línia], núm. 2 (2010).

20. MOGILNICKA (2010), p. 76.

21. KOTT (1973).

- KOTT, J. *The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*. Nova York, 1973.
- MACINTOSH F.; MICHELAKIS, P.; HALL, E.; TAPLIN, O. (ed.). *Agamemnon in performance, 458 BC to AD 2004*. Oxford, 2006.
- MOGILNICKA, K. «Sophocles' *Electra* by Krzysztof Warlikowski». A: SILVA, M. de F.; HORA MARQUES, S. (ed.). *Tragic heroines on Ancient and Modern Stage*. Coimbra, 2010, p. 75-85.
- MORAN, M. F. «Pater's Mythic Fiction: Gods in a Gilded Age». A: BRAKE, L.; SMALL, I. (ed.). *Pater in the 1990s*. Greensboro, 1991, p. 169-188.
- REIG CALPE, M. «Unas bacantes sicilianas: K. Szymanowski y el dionisismo según W. Pater». A: BELTRAMETTI, A. (ed.). *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide: storia, memorie, spettacoli*. Pavia, 2007, p. 333-345.
- ROSENTHAL, B. G. «Wagner and Wagnerian Ideas in Russia». A: LARGE, D. C.; WEBER, W. (ed.). *Wagnerism in European Culture and Politics*. Ithaca, 1984, p. 198-245.
- SAMSON, J. *The Music of Szymanowski*. Londres, 1980.
- STACHURSKA, A. «Del canvi de mil·lenni fins a l'actualitat». *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 70 (2009), p. 28-43.
- WIGHTMAN, A. *Szymanowski on Music: Selected Writings of Karol Szymanowski*. Londres, 1999.