

Opera Wrocławska na Stadionie Olimpijskim

Zdarta maska

LECH KOZIŃSKI

„Spektakle plenerowe nie powstają, żeby utrzymać operę przy życiu. Ona, dzięki kanonowi i jakości, i tak przetrwa bez efektów specjalnych. W budynku jest potrzebne skupienie, odpowiednie przygotowanie. Wydaje mi się, że publiczność, która przychodzi na plenerowe spektakle, nie odnajdzie się najlepiej w teatrze operowym. [...] Bo to zupełnie inna widownia. Widowiska plenerowe wymagają odpowiedniego kontekstu, który przykuje uwagę widza. W przypadku *Balu maskowego* będzie to wielki, radosny przemarsz przez miasto i spływ kajakowy. Grill? Dlaczego nie! Do Glyndebourne, czyli na najbardziej elitarny angielski festiwal operowy, arystokracja nie przyjeżdża tylko po to, żeby zobaczyć operę, ale też na piknik, który odbywa się między aktami. Pamiętajmy, że opera była kiedyś tylko tłem dla spotkania: w trakcie wielogodzinnych spektakli, przy zapalonym świetle, można było spokojnie wyjść do kasyna czy na obiad”.

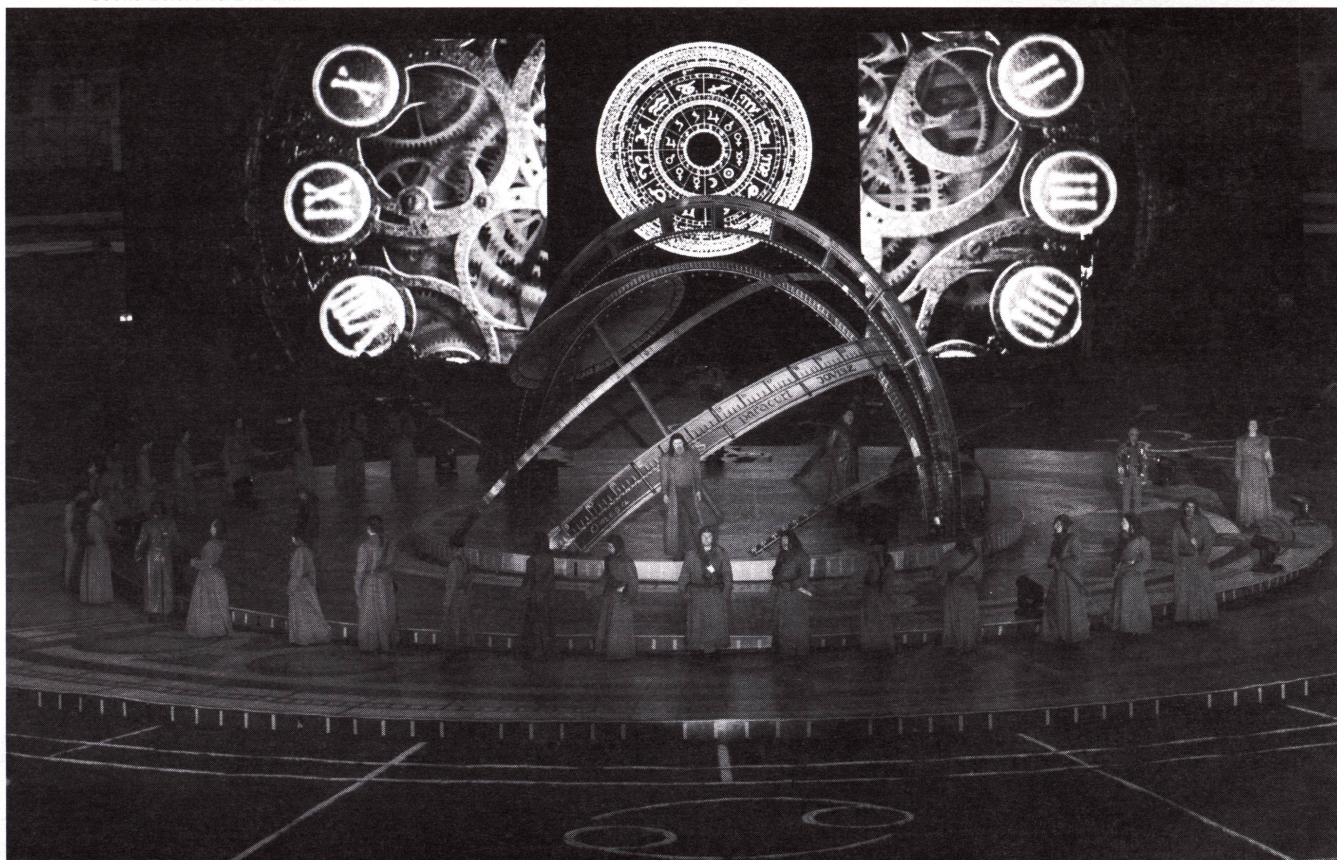
Przytoczona wyżej wypowiedź pochodzi z rozmowy, którą z Michałem Znaniem dla wrocławskiej redakcji „Gazety Wyborczej” przeprowadziła Ewa Orczykowska”. Nagłówek głosi: „*Bal maskowy* na Olimpijskim to widowisko, nie opera”. Reżyserowi kolejnej superprodukcji przyszło po dwóch latach ponownie zmierzyć się z przestrzenią Stadionu Olimpijskiego i trzeba oddać mu sprawiedliwość – tym razem przynajmniej postawił sprawę jasno, co z recenzenckiego

punktu widzenia znacznie upraszcza problem oceny. Ale utwór Verdiego, tak się nieszczęśliwie składa, jest właśnie operą, nie festynem z okazji, nie akademią ku czci, nie pokazem cyrkowym. Cytowane wyżej słowa Znanięckiego brzmią zatem jak próba zabezpieczenia się na wypadek, gdyby komuś przyszło do głowy przyjrzeć się nie tylko widowisku samemu w sobie, ale również jego Verdiowskiemu pretekstowi. By jednak zadośćuczynić reżyserowi, zacząć

trzeba od *spectaculum* prezentowanego na olimpijskiej murawie.

W tego typu widowiskach większość wrażeń zależy od organizacji przestrzeni. Inscenizator (Michał Znanięcki jest także autorem scenografii) zorganizował ją tym razem z godnym podziwu umiarem. Centralnym elementem uczynił blisko trzydziestometrową czaszę zegara, pełniącą funkcję już to altany, już to jaskini wróżki Ulryki, już to załomka sali balowej. Drewniane ruchome konstrukcje posadowione wokół niej i przedzielone znakami zodiaku, budzące skojarzenia może z podziałką na olbrzymim cyferblacie, może z elementami indiańskich kanu – w drugim akcie przeobraziły się w las szubienic. Obrazu dopełniały projekcje na wielkim ekranie z tyłu sceny, raz będące plastycznym dopowiedzeniem scenicznych działań, to znowu symboliczną narracją podkreślającą sytuacje sceniczne. Zmienność elektronicznej oprawy i bardzo dobre ustawienie świateł (Bogumił Palewicz) dawały – przy widocznej prostocie użytych środków – interesujący wizualnie rezultat. Niestety, reżyser i tym razem nie oparł się pokusie umieszczenia wśród traw świetlnych węży, rozbłyskujących kolorowymi diodami. Tandetny efekt dało to w *Turandot*, tandetny i teraz – w spójnej i przemyślanej przestrzeni scenicznej takie „wypełniacze” rażą. Stroje bohaterów dramatu – Riccarda, Renata, spiskują-

Scena zbiorowa z III aktu



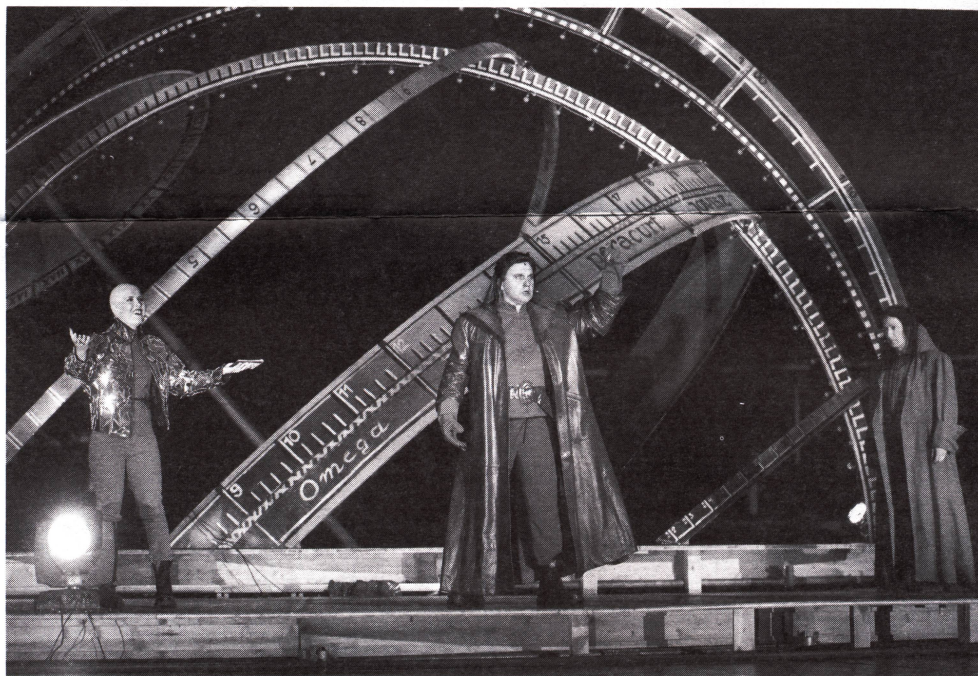
cych dworzan – są jednolicie czerwone; kontrastuje z nimi biel szat Amelii i czerń kostiumu Ulryki (wystylizowanej na potworne piekielne ptaszydło ze sterzczącymi szponami), albo ciemnoniebieski kaftan pазia Oskara. Plebs (niewolnicy? ukorzeni rdzenni mieszkańcy?) jest brudnoszary, widma i zjawy blade. Symbolika nadto czytelna (podobnie jak wspomniany zegar losu), ale jej programowość wpisana jest w koncepcję spektaklu i z tego punktu widzenia stanowi raczej zaletę niż wadę. Tłum się przemieszcza, tańczą tancerze, bohaterowie chodzą tam i sam. Na olbrzymiej powierzchni Stadionu Olimpijskiego zginie każdy subtelniejszy gest, gra spojrzeń, wyraz twarzy, jeśli nie ujmie go kamera. Telebim został jednak umieszczony dość nieszczęśliwie: co prawda w centralnym punkcie płyty stadionu, za to częściowo przysłonięty owym scenograficznym zegarem co sprawiło, że dla części publiczności nie stanowił dużej pomocy. Lepiej się sprawdzał pomysł z dwoma ekranami po obu bokach sceny. Reżyseria polega zatem na sprawnym operowaniu masami ludzkimi w sposób możliwie najbardziej efektywny, a nie na psychologicznym uwypuklaniu węzłów tragicznej intrygi. Taki program założył sobie Michał Znaniecki i tak go wykonał, byłbym więc nieuczciwy, gdybym chciał ganić reżysera za to, że nie umotywował należycie działań postaci scenicznych.

Są w tym spektaklu zastanawiające punkty, które dają nieco inną perspektywę interpretacyjną: dlaczego Riccardo, człowiek tak szlachetny (co uparcie powtarza libretto), otoczony jest przez samych wrogów? Skarżą się spiskowcy: jednemu zabił brata, innemu odebrał rodowy zamek (co zresztą jest zabawnym pogłosem wersji „historycznej”, gdzie głównym bohaterem jest król Szwecji Gustaw III, a nie Riccardo, hrabia Warwick, gubernator Bostonu – trudno sobie wyobrazić rodowy zamek na siedemnastowiecznym amerykańskim wybrzeżu...). W dodatku, sądząc z pierwszych scen wrocławskiej inscenizacji, hrabia Warwick do niewolników może się odnosić w sposób typowy dla swojej epoki. Podkreślenie tych szczegółów, które mogą uzasadnić, a przynajmniej zaszykalizować przyczyny planowanego zamachu, zasługuje więc na uznanie.

Od strony muzycznej wrocławski *Bal maskowy* przedstawia się bardzo dobrze, co dało się usłyszeć nawet



RADOSTINA NIKOLAEVA (*Amelia*)

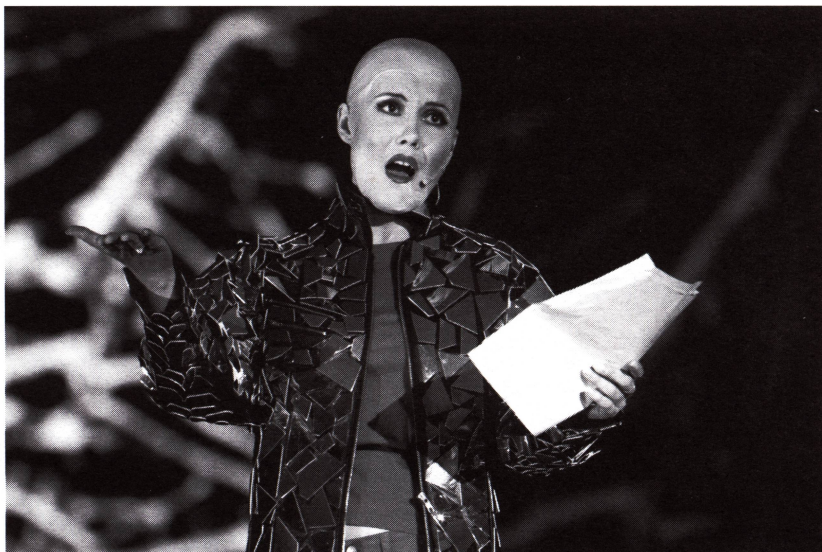


ALEKSANDRA KUBAS (*Oscar*), SERGEY DROBYSHEVSKY (*Riccardo*), GIUSEPPE ALTOMARE (*Renato*)

w planach dźwiękowych z konieczności zniekształconych przez aparaturę nagłaśniającą. Subtelne i miękkie brzmienie smyczków w uwerturze – nawet w takich warunkach akustycznych – dawało nadzieję na przyjemne wrażenia podczas spektaklu. Orkiestra prowadzona przez Tomasza Szredera (w ścisłej współpracy z drugim dyrygentem, Bassemem Akiki, siedzącym za pulpitem u stóp widowni i precyzyjnie wskazującym wejścia śpiewakom) była mocnym punktem wrocławskiej premiery.

O wiele mocniejszym niż większość solistów zaproszonych do kreowania pierwszoplanowych ról w premierowej obsadzie.

Sergey Drobyshevsky, występujący gościnnie w partii Riccarda, zaprezentował śpiewanie siłowe, jakby żywcem ze szkoły Ałlantowa. Od początku pierwszego aktu starał się odnaleźć w stadionowej akustyce i po niedługim czasie górne dźwięki nie tylko przestały brzmieć niepewnie, ale nawet nabrały blasku. Nie można jednak zbudować roli wyłącznie na



ALEKSANDRA KUBAS (Oscar)

branej forte gorze skali, bo i zaczyna to wkrótce nużyć, i nie pomaga w zbudowaniu postaci. No, ale skoro budowanie postaci nie było głównym zadaniem śpiewaków w tej inscenizacji, zarzut nie jest dużego kalibru.

Amelią w premierowym spektaklu była Radostina Nikolaeva, śpiewaczka z Bułgarii, laureatka kilku konkursów wokalnych. Mogła się podobać ciemna barwa jej mocnego sopranu, nie mogło natomiast nieopanowane vibrato. Z dwóch arii lepiej wypadła „Morro, ma prima in grazia” z trzeciego aktu – na szczęście bardziej tragiczna niż patetyczna. Pod względem aktorskim nie wykroczyła poza kilka konwencjonalnych gestów i póz, co było, jak wspomniałem, do przewidzenia.

Wrocławski Renato miałby wszelkie kwalifikacje do sprawnego współzarządzania Bostonem – Giuseppe Altomare ukończył studia politologiczne, zanim rozpoczął naukę śpiewu. Od kilkunastu lat występuje na niezłych scenach, przeważnie we włoskim repertuarze. Niewątpliwie jest artystą odpowiedzialnym i rzetelnym, by jednak stać się prawdziwym *baritono verdiano*, potrzeba mu chyba czegoś więcej. Może umiejętności równego prowadzenia frazy, może bardziej zindywidualizowanej, rozpoznawalnej barwy głosu. Chrypkę, która momentami męczyła śpiewaka w trzecim akcie, składałam raczej na karb ostrego wrocławskiego klimatu, niż złego rozłożenia sił w spektaklu.

No i Ulryka... Jakież zły duch podszepnął Annie Lubańskiej, by podjęła się partii altowej, wymagającej zgoła innej barwy głosu. Nawet wielokrotnie przeze mnie chwalone umiejętności aktorskie nie pomogły artystce uwiarygodnić postaci. Próby oddawa-

nia demonicznego charakteru Ulryki środkami wokalnymi prowokowały momentami niestosowne pytania, kiedy świętować będziemy jubileusz pracy scenicznej znakomitej śpiewaczki. A na to naprawdę za wcześnie!

Była jednak we wrocławskim Balu rola wybitna i pod względem wokalnym, i aktorskim. Jako paż Oskar wystąpiła Aleksandra Kubas, śpiewaczka młoda, utytułowana i – bardzo dobra. Androgyniczną postacią, którą wykreowała, wzbudziła oczywisty aplauz publiczności, podbijając słuchaczy urodą głosu w obu ariach. Być może pod względem scenicznej prawdy spektakl byłby inny, gdyby wszyscy wykonawcy tak się przyłożyli... Do obsady partii drugoplanowych nie mam zastrzeżeń: Opera Wrocławska dorobiła się bowiem grona młodych uzdolnionych artystów którzy z sukcesem partnerują protagonistom. Dobrze wypadli Łukasz Gaj w epizodycznej roli Sędziego i Tomasz Rudnicki (Silvano), by tylko ich wymienić.

Superprodukcja ma swoje prawa. Jak sugerował reżyser w cytowanym fragmencie wywiadu, należy do nich również prawo widza do piknikowego posiłku. No, nie wiem. W przerwie widowiska nie zdecydowałem się sprawdzić, czy jakość smażeń serwowanych z grilli porostawianych w okołostadionowych alejkach jest adekwatna do jakości przedsięwzięcia.

✓

Giuseppe Verdi *Bal maskowy*. Kierownictwo muzyczne: Tomasz Szreder, reżyseria, inscenizacja i scenografia: Michał Znaniecki. Premiera Opery Wrocławskiej (na Stadionie Olimpijskim we Wrocławiu) 15 czerwca 2012.

LECH KOZIŃSKI

Współczesny teatr muzyczny jest gatunkiem niejednorodnym: eksperymenty na pograniczu koncertu i instalacji plastycznej współistnieją bezkonfliktowo z tradycyjnymi spektaklami z muzyką i reżyserią. Być może nie ma już sensu mówić o gatunku teatru muzycznego, względnie – opery, jako zamkniętym zbiorze cech, bo jak tu znaleźć płaszczyznę wspólną dla Aperghisa i Adamsa, Furrera i Ablingera, Goebbelsa i Dusapina...?

Ten, kto 5 lipca spodziewał się scenicznego-muzycznego eksperymentu w Teatrze Wielkim w Poznaniu, gdzie w ramach festiwalu teatralnego „Malta” miała premierę opera *Slow Man* Nicholasa Lensa do libretta Johna Maxwella Coetzeego w reżyserii Mai Kleczewskiej, musiał być zawiedziony. Ale czy nie jest przypadkiem tak, że sam szacowny gmach operowy ogranicza poszukiwania artystyczne do ram teatru z muzyką dla określonej publiczności? Czy należy oczekiwać, że konserwatywna z natury instytucja przekroczy granice, które de facto ją konstytuują? Niemieckie teatry operowe dowodzą, że tak...

Idąc w upalny lipcowy wieczór na premierę, nie oczekiwałam fajerwerków, a nawet żywiłam pewien sceptycyzm. Lens, nieznany bliżej kompozytor belgijski, twórca kilku oper, mówiący o swojej muzyce w kategoriach wzruszenia, intuicji, prostoty przekazu, nie zapowiadał się na ciekawą osobowość twórczą. Coś mi zresztą podpowiadało, że autorem sukcesu opery jest nie Lens, lecz Coetzee, pisarz urodzony w RPA, laureat Nagrody Nobla w 2003 roku. Jego twórczość była jednym z przewodnich tematów tegorocznej „Malty”. Obawy podtrzymywało w dodatku nazwisko Kleczewskiej, która ostatnio zraziła warszawską publiczność interpretacją *Orestei*, do której muzykę skomponowała Agata Zubeł.

Na kwadrans przed dzwonkiem zaświtała jednak jaśniejsza myśl. Lens jest Belgiem, a ci potrafią zawładnąć uchem odbiorcy. Właściwie trudno powiedzieć, na czym polega fenomen muzyki niderlandzkiej. Daleko jej do niemieckiej „konieczności” eksperymentowania (wyjątkiem, na dodatek tragicznym, był Karel Goeyvaerts). Twórcy z Beneluksu trzymają się raczej z daleka od wszelkich nowinek techniczno-muzycznych i chyba tylko amerykański minimalizm zmieszany z surowością, rytmem i popularnym charakterem niektórych utworów