

KWIATEK DO KOŻUCHA

„Carmen” to samograj, potencjał najsłynniejszej francuskiej opery jest tak wielki, a jego walory tak liczne, że trudno o całkiem nieudane przedstawienie. A jednak w Operze Narodowej się udało

Bartosz Kamiński \ Najpopularniejsza opera Bizeta to jedno z tych rzadkich dzieł, które

– mimo zamierzonej realistycznej scenerii – zniesie wiele inscenizatorskich pomysłów, nawet fanaberii. W historii teatru reżyserskiego *Carmen* przedstawiano w oszałamiających dekoracjach, jak choćby w słynnym przedstawieniu pod batutą Herberta von Karajana w Salzburgu pod koniec lat sześćdziesiątych, niczym przeniesionym z planu hollywoodzkiej produkcji w technicolorze, innym razem – w oszczędnej, monochromatycznej scenografii, jak w tegorocznej inscenizacji w Covent Garden. Barrie Kosky z historii fatalnej miłości żołnierza do Cyganki zrobił czarno-białą rewię à la lata trzydzieste, w której Carmen – jak niegdyś Marlena Dietrich w filmie *Blond Venus* – w popisowym numerze na wejście pojawia się w przebraniu goryla. Są reżyserzy, których bardziej niż hiszpański koloryt dzieła albo postmodernistyczna gra z tradycją interesują emocje i psychologia postaci. Oni także znajdują w operze Bizeta pole do popisu – wystarczy wspomnieć rozegrane niemal w pustej przestrzeni wcześniejsze przedstawienie w Covent Garden, podpisane przez Francescę Zambello.

Publiczność Teatru Wielkiego w Warszawie od roku 1995 mogła oglądać *Carmen* w interesującej inscenizacji Lecha Majewskiego, który na plan pierwszy wydobyl wątek walki płci, osiągający apogeum w scenie finałowej corridy, w której naprzeciw sobie nie stają byk i torreador, lecz protagoniści opery Bizeta. W pamięć zapadała także scenografia Janusza Kapusty, przesycona obrazami nawiązującymi do historii malarstwa i kina. Pierwsze chwile przedstawienia w reżyserii Andrzeja Chyry, które zastępuje w repertuarze Teatru Wielkiego-Opery Narodowej inscenizację Majewskiego i Kapusty, wskazują, że będziemy mieć do czynienia z podobnym plastyczno-symbolicznym zamysłem – w tle sceny pojawia się bowiem cień wielkiego byka przybierający kształt diabła. Niestety, z owego zamysłu nic nie zostaje – nowa inscenizacja *Carmen* jest przedstawieniem nieudanym: mdłym i szampowym, epatującym pustymi pomysłami.

Barbara Hanicka postawiła na wielkiej scenie Opery Narodowej metalowe rusztowanie w kształcie amfiteatralnej areny z niewielkim placem w środku. Przez trzy godziny przedstawienia monumentalna konstrukcja jedynie obraca się wokół własnej osi, oko widza musi szukać podniety gdzie indziej. Nie ucieszą go szarobure kostiumy Magdy Maciejewskiej, uszyte

na ogół na współczesną modłę, chociaż trudno dociec, w jakiej epoce rozgrywa się akcja – twórcy przedstawienia unikają jakichkolwiek skojarzeń historycznych. Obóz Cyganów to żyjąca poza społecznymi normami komuna, w której dostrzec można dzieci-kwiaty, rozmaitej maści obiboków, a także pary jednopłciowe. To, że Frasquita i Mercédès są lesbijkami, a Remendado i Dancaïre najwyraźniej również mają się ku sobie, jest jedynym frapującym reżyserskim pomysłem. Reszta pozostaje albo nieczytelna, jak nadobecność na scenie małych chłopców, z których Andrzej Chyra ponoć chciał uczynić klucz do interpretacji przedstawienia, albo trąci banałem, na czym cierpi przede wszystkim para głównych bohaterów.

W przedstawieniu premierowym tytułową rolę powierzono izraelskiej mezzosopranistce Rinat Shaham, która śpiewała Carmen na wielu ważnych europejskich scenach, ale jej interpretacja roli na scenie Opery Narodowej nie wyszła poza sztamę, opierała się na kilku aktorskich grepsach, jak dumne unoszenie głowy i zalotne unoszenie sukienki. Dość wulgarnie ogrywany seksapil artystka podkreślała śpiewem w nie-najlepszym guście: ładne barwy średnicy jej głosu niknęły w eksponowanym przy każdej okazji rejestrze piersiowym, a jego nadużywanie zaburzało legato i rysunek frazy. Temperament i solidnie wykształcony głos to za mało, by uczynić z Carmen wielowymiarową i fascynującą postać.

Finezja nie jest także mocną stroną amerykańskiego tenora Leonardo Capalbo, który śpiewa ładnym, mocnym głosem, niemal każdy dźwięk artykułując osobno. Z powodu werystycznej maniery artysty ucierpiała najbardziej muzyka, w której Bizet odmalował czułe uczucia Don Josègo, wymagająca dopieszczonej frazy, jak choćby oba duety z Micaelą i wspaniała aria w drugim akcie opery. Dramatyczny finał, z miłosno-nienawistną konfrontacją głównych bohaterów, zyskał natomiast w wykonaniu obojga artystów odpowiednie napięcie i ekspresję. W tej rozżarzzonej od emocji scenie reżyser, zapewne dla zwiększenia efektu, kazał im śpiewać na proscenium i niejako do kamery – na tiulowym ekranie wielkości okna sceny widzowie mogli śledzić w zbliżeniach napięcie każdego mięśnia na twarzy bohaterów.

Finałowa projekcja na żywo, przywodząca na myśl neo-realistyczny film, była jednak niczym kwiatek do kożucha – kolejnym reżyserskim pomysłem mającym

uatrakcyjnie niespójne i na ogół bezbarwne przedstawienie. Zdał się na niewiele, skoro w całym spektaklu sceny indywidualne i sceny zbiorowe wyglądały na nieudolnie zakomponowane, od niechcenia wykonane. Pomysłów wprawdzie nie brakowało, ale były puste (dzieci kradną wielki dzwon z placu w centrum sceny) albo wyglądały groteskowo (Micaela szuka zbiegłego Don Josègo najwyraźniej pijana, bo zatacza się i trzyma w ręku pustą flaszkę). Trudno znaleźć jasne punkty tego spektaklu – na premierze były nimi śpiew Ewy Tracz (Micaela) i Mariusza Godlewskiego (Escamillo). Soczysty sopran Ewy Tracz brzmiał w całej partii pewnie i imponująco, w jej śpiewie brakowało natomiast dynamicznych odcieni. Mariusz Godlewski z kolei błysnął wieloma dynamicznymi i interpretacyjnymi niuansami, co w skłaniającej do nadużywania wolumenu głosu partii torreadora jest rzadkością.

Pomimo tych udanych występów całości brakowało polotu także od strony muzycznej. Amerykańska dyrygentka Keri-Lynn Wilson prowadziła orkiestrę sprawnie i z temperamentem, nie przykładając zbyt wiele wagi do niuansów partytury Bizeta: ani barwowych, ani rytmicznych, ani dynamicznych. Jej powierzchowna interpretacja dopełniła nieudanego obrazu: *Carmen* w TW-ON to najgorsze przedstawienie minionego sezonu.

Józef Kański \ „*Carmen* w ujęciu Andrzeja Chyry i jego zespołu pokazuje inną twarz.

Reżyser prowokuje, stawia trudne pytania [...] i konsekwentnie prowadzi narrację w przestrzeni odległej od tej, którą prawdopodobnie wykreowała wyobraźnia kompozytora” – pisze we wstępie do programu przedstawienia opery Bizeta dyrektor Waldemar Dąbrowski. Piękne to słowa. Czy jednak nie jest tak, że przeważająca część publiczności przyszła, by zobaczyć na scenie to właśnie, co wykreowała wyobraźnia kompozytora i librecistów – Henri Meilhaca i Ludovica Halévy’ego? A w ogóle: czy potrzebna była „odległa przestrzeń” dla narracji reżysera? Wiemy przecież, że epoka bywalców operowych, którzy popularne dzieła w ich tradycyjnym kształcie scenicznym znali na pamięć i tęsknili czasem za czymś nowym przeminęła w naszym kraju bezpowrotnie. Do kogo więc miałyby ta „*Carmen* w odległej przestrzeni” być adresowana?

Dołączone do wydrukowanego sumiennie w programie przedstawienia libretta opery didaskalia głoszą, że akcja rozpoczyna się w Sewilli, czyli w słonecznej Andaluzji, na placu, przy którym z jednej strony znajduje się fabryka tytoniu, a z drugiej wartownia. To z pewnością właściwe tło dla następujących niebawem wydarzeń. Jednakże na scenie ujrzeliśmy ogromnie spiralne rusztowanie, u stóp którego, w półmroku, biegał chłopiec z latawcem, połamany następnie przez gromadę dzieciaków. Gdzie wobec tego toczy się akcja i gdzie mają podziąć się wkraczający żołnierze – nie wiadomo. A przy okazji: ci żołnierze nie przyjechali bynajmniej, jak chce reżyser spektaklu, „z innego świata”; to Andaluzjczycy, a więc jak najbardziej tutejsi. Obco czuje się wśród nich jedynie Josè, który, podobnie jak jego narzeczona Micaela, pochodzi z dalekiej Navarry.

A skoro o Micaeli mowa: sierżant Morales, opisując przybywającemu z nową zmianą warty Don Josèmu dziewczynę, która o niego pytała, mówi wyraźnie: „w niebieskiej spódnicy, z warkoczem”, gdy tymczasem owa dziewczyna pokazała się nam ubrana na czarno! W trzecim zaś akcie, jak nas informuje zamieszczone w programie streszczenie akcji (różniące się w wielu momentach od streszczeń zawartych w popularnych przewodnikach operowych), wędrująca po górskich bezdrożach w poszukiwaniu niewiernego

narzeczonego Micaela „jest pijana”. Jak to możliwe? Czy skromna, niewinna dziewczyna z ubogiej wioski, niosąc Josèmu przesłanie od umierającej matki, podjęła daleką podróż nieznana drogą w stanie upojenia alkoholowego? Czy jest w tym choć cień logiki?

Wspomniałem już, że od początku na scenie kłębiła się gromada dzieci. Gdy zaś na zmianę warty wkroczył nowy oddział żołnierzy, a wśród nich Don Josè, chłopiec od połamanej latawca rzucił się ku niemu, czule go obejmując. Co go łączyło z młodym kapralem? Dzieci w ogóle odgrywają w tym przedstawieniu rolę większą znacznie, aniżeli to przewidzieli autorzy opery. Nie brak ich w gospodzie Lillas Pastii, choć z pewnością nie jest to odpowiednie dla nich miejsce. W dalszym toku akcji wyróżniający się wcześniej chłopiec dołącza niemalże do grona protagonistów: pokazuje, jakoby widział diabła, podnosi nóż upuszczony w trakcie walki Josègo z torreadorem Escamillem, a później, przed corridą, tym samym nożem atakuje ukrywającego się wśród tłumu Don Josègo. To całkiem nowy wątek, nieobecny w oryginale. Dodajmy jeszcze, że w ostatnim akcie Escamillo, którego umysł i serce powinna pochłaniać bez reszty czekająca go walka z bykami oraz towarzysząca mu Carmen, nieoczekiwanie pochyla się czule nad niemowlęciem w wózku. I znowu nie wiadomo o czym, według idei inscenizatora, jest całe przedstawienie.

Wracając do pierwszego aktu: słynne pierwsze wejście tytułowej bohaterki poprzedzone wyrazistym, agresywnym motywem w orkiestrze, miast zelektryzować gromadę mężczyzn na scenie i publiczność na widowni, przeszło niemal bez wrażeń, a i sama jej postać ani ubiorem, ani zachowaniem nie wyróżniała się na tle koleżanek z fabryki i nie fascynowała otoczenia demoniczną seksownością. Czy więc cały rozwijający się dramat można uznać za wiarygodny? Pomińmy już, że obiecując zakochanemu Josèmu, że za chwilę zatańczy dla niego, poprzestała Carmen na odsłonięciu zgrabnej skądinąd nogi. A z kolei poszukujący jej wśród górskich bezdroży Escamillo wybrał się w tę podróż z czarną walizką w ręku, niczym prowincjonalny lekarz, co sprawiało nieco groteskowe wrażenie...

W przeszłości bywało zwykle tak, że zgłaszając różne zastrzeżenia do inscenizacji operowego przedstawienia mogliśmy przynajmniej z czystym sumieniem chwalić jego stronę wokalnno-muzyczną. Tym razem jednak i tu trudno powstrzymać się od krytycznych uwag. Kanadyjska dyrygentka Keri-Lynn Wilson, imponując świetnym opanowaniem rzemiosła i dynamicznym prowadzeniem muzycznej narracji, pozostała najwyraźniej na bakier z tradycją wykonawczą, gdyż w wielu epizodach niemiłosiernie zapędzała tempa. Z kolei izraelska mezzosopranistka Rinat Shaham jako Carmen kreowała swą partię głosem zbyt delikatnym jak na ogromną przestrzeń Teatru Wielkiego i bez sugestywnego emocjonalnego wyrazu. Leonardo Capalbo, amerykański tenor o włoskich korzeniach, frapował w partii Don Josègo głosem o ciekawym, metalicznym brzmieniu i pięknie zaśpiewał między innymi „arię z kwiatkiem”, w wielu jednak momentach gubił wewnętrzne napięcie i wtedy jego śpiew brzmiał blado. Rozporządzająca dźwięcznym sopranem, o nieco ostrym, co prawda, brzmieniu, Ewa Tracz była dobrą Micaelą, dobrze też wypadł Krzysztof Bączyk jako porucznik Zuniga, a najlepszym pośród głównych bohaterów całego spektaklu okazał się Mariusz Godlewski jako Escamillo. Bardzo ładnie spisywały się chóry i orkiestra Teatru Wielkiego oraz Chór Chłopi Artos im. Władysława Skoraczewskiego. Nie wystarczyło to jednak, aby można było mówić o sukcesie – choć jako wierny patriota naszej narodowej sceny cieszyłbym się ogromnie, gdybym mógł i tę premierę oceniać w superlatywach.