

Opera dziś, czyli poznański „Andrea Chénier” i warszawska „Carmen”

Na śmierć i życie

TOMASZ CYZ

■ **Mariusz Treliński** przyzwyczaił nas w operze do opowiadania poprzez piękne i nasycone obrazy o namiętnościach; miłości, nienawiści, niespełnieniu, śmierci... Do tego samego przyzwyczaiła nas sama opera, gdzie silniejsze jest emocjonalne poruszenie niż intelektualny wysiłek.

Akcja opery „Andrea Chénier” rozgrywa się podczas Wielkiego Terroru towarzyszącego Rewolucji Francuskiej, gdy zmieniają się postawy i paradygmaty. W pierwszym akcie obserwujemy śmierć arystokracji (powstanie lokajów z Gérardem na czele); w drugim jesteśmy wśród szpiegów na paryskiej ulicy; w trzecim tytułowy bohater, poeta Andrea Chénier (postać historyczna), zostaje skazany przez Trybunał Rewolucyjny na śmierć; w ostatnim spada ostrze gilotyny. Muzyka Giordana nie jest wybitna, ale porywa – siłą, dynamiką, barwą, rytmem. Jest frywolna (arkadyjski spektakl Fléville’a), subtelna albo ostra (gawot i rzeź arystokracji), intensywna i namiętna („La mamma morta” Madeleine, końcowy duet miłośny kochanków).

Poeta chce śpiewać

Inscenizacja Trelińskiego zachwyca od początku. Przestrzeń jest jasna; Majordomus daje znak, orkiestra zaczyna grać, wbiegają lokaje (jeden niesie na plecach odkurzacza). W tle rysunki owadów. Na metalowych krzesłach kilka postaci owiniętych białymi moskitierami. Budzą się jak larwy, wypelzają z kokonów. Biali jak śmierć, nienaturalni, ubrani w papierowe (jakże piękne!) stroje, przybrani w wielkie, misterne peruki. Za moment pisarz de Fléville pokaże sielankę (dziewczynki z migającymi motylkami, w tle rozgwieżdżone niebo). Po chwili arystokraci zatańczą ostatni w życiu gawot: półnaczy lokaje podchodzą do skłębionych w przerażeniu ciał. Zapraszają do tańca, moczą dłonie w krwi kapiącej z sufitu (nieba?). Nad sceną żyrandol, skąpany w czerwieni, kształtem przypomina wisielca albo krzyż. Wbiega clown i rozpoczyna trójkolorowy kabaret.

Chyba po raz pierwszy Treliński jest tak zaangażowany społecznie i tak ironiczny. Kreśląc rewolucyjny fresk, nie ucieka od symboli z późniejszej historii. Sankiulot Matthieu to krzyżówka Mussoliniego i Lepera, tyran-populista z hasłem „wolność i kartofle!” na ustach. Ubrany w szare łachmany tłum nie przynależy do żadnej konkretnej rzeczywistości; żądny krwi, jest obecny zawsze i wszędzie. Przestrzeń drugiej części trzeciego aktu intryguje: rewolucjonista Gérard czeka w gabinecie na Madeleine. Tył sceny zamyka krata, tylko nie wiadomo, kto jest w więzieniu; przecież ono może być po obu stronach (w podobnej sytuacji Jerzy Jarocki zamknął Henryka w „Ślubie” Gombrowicza).

Piękny jest ostatni fragment. Po raz kolejny fantastyczną przestrzeń zbudował Boris F. Kudlička; kiedy trzeba ciasną i duszną, innym razem otwartą. Na środku szary prostokąt wydzielający więzienną przestrzeń, wokół leżą grudy ziemi. Kochankowie śpiewają duet, niemal krzycząc ze szczęścia.

Budzą tym dwójkę innych skazańców; zakonnicą wstaje i błogosławi ich. Miłość jest przecież potężniejsza niż śmierć. Pada hasło wymarszu pod gilotynę. Skazańców otacza dym, jakby śmiercionośny gaz...

Są tylko dwa niedostatki: zbyt mała scena poznańskiej opery i soliści. Jedyne Adam Szerszeń (Gérard) pokazał klasę, także aktorską (ciekawym był też demoniczny Incroyable Piotra Friebe). Występujący w tytułowej partii Michał Marzec nie ma zastępstwa; słysząc było duże zniechęcenie śpiewaka, ale to nie tłumaczy braków. Gałina Kuklina (Madeleine) z nuty na nutę rozwija się, a popisowa aria „La mamma morta” była niezłej próby. Poznańska opera ma dobry chór, który potrafi przeistoczyć się w zindywidualizowaną zbiorowość. Ładnie brzmiała orkiestra pod batutą nowego szefa – Grzegorza Nowaka. Szkoda tylko, że ogłoszenie tej nominacji odbyło się na scenie, zaraz po premierze. Panie Marszałku, więcej taktu.

Carmen nie umie tańczyć

Tydzień przed poznańskim wydarzeniem warszawski Teatr Wielki wznowił „Carmen” w reżyserii Lecha Majewskiego. W porównaniu z premierą z 1995 r. najważniejszą zmianą jest wykorzystanie pierwotnego kształtu dzieła Bizeta z mówionymi recytatywami. Muzyka „Carmen” staje się wtedy ciągiem numerów – rytmicznie intensywnych, kolorowych, rozwibrowanych (choćby habanera, chór kobiet „Au secours!” czy kuplety torreadora). Ale nie wolno zapominać, że opera Bizeta nie jest pozbawiona wymowy społecznej. Była przecież jedną z pierwszych, w której bohaterami byli ludzie z niższych warstw, Cyganie, przemysłowcy i pracownicy fabryki cygar.

Inscenizacja Majewskiego odpycha. Podczas uwertury (mało intensywnie poprowadzonej przez Jacka Kaspszyka) przez czer-

woną kotarę przebijają się dwa drągi, które okazują się rogami wielkiego byka. Potem scenę zapelniają elementy z drewna i papier-maché, imitujące wojskowe budynki – brzydkie i zagrażające przestrzeń. Tu rozegra się pierwsza odsłona tragedii, w której Carmen najpierw zrani koleżankę, później rzuci kwiat-wyzwanie żołnierzowi. Ale u Don Joségo trudno zauważyć rosnące pożądanie: stoi z boku, kompletnie niewidoczny. Głębszemu zaangażowaniu nie sprzyja też mówione kwestie, w czym śpiewacy, delikatnie mówiąc, nie czują się najlepiej, na dodatek w tej przestrzeni są niemal niesłyszalni.

Scenografia jest brzydka, podobnie kostiumy (znana felietonistka przypominała sobie, że jest również malarką i projektantką). Tancerze ubrani są w zwykłe body przykryte kawałkami szmaty („hiszpańskie” zwłaszcza w kolorze – brązowym, szarym, fioletowym, granatowym...). Inne kostiumy są wymyślne, ale pozbawione głębszej myśli. Nagle pojawia się androgyniczny mężczyzna ze srebrnymi skrzydłami i buciami na obcasie w tym samym kolorze. Wręcza Don Josému różę. Posłaniec miłości i śmierci, tylko nie wiadomo skąd i po co. A skąd biorą się przemijające przez scenę zakonnice i zakonnicy? Może to raczej członkowie Ku-Klux-Klanu, którzy w ostatnim wejściu dokonują samobiczowania?

Śpiewający główne partie – Rumunka Hermína May oraz Argentyńczyk Gustavo Porta – nie bardzo wiedzą, o co chodzi, starają się więc jedynie śpiewać (również nie najlepiej) i nie przeszkadza innym. Na dodatek May nie posiada chyba poczucia rytmu. Jej taniec na stole wyglądał jak zajęcia z rytmiki dla początkujących. W kolejnym zamiast kastanietami potrząsała nożami.

Nie wiadomo, o czym w ogóle traktuje inscenizacja Majewskiego. Na pewno nie o namiętności, bo to wykonanie jest jej całkowicie pozbawione (broniła się jedynie Elżbieta Kłosińska jako Micaëla oraz Anny – Karasińska i Lubańska). Na pewno nie o

wolności, bo słyszymy jedynie puste deklaracje.

❖
Dlaczego Opera Narodowa wznawia wątpliwej jakości spektakl sprzed kilku lat, na dodatek w czasie zbliżonym do poznańskiej premiery Trelińskiego? Dlaczego jego inscenizacja musi się dusić, mimo gościnności gospodarzy, na niewielkiej scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu? Dlaczego Treliński nie może skorzystać z najlepszych polskich głosów? Dlaczego przewidziana na ten sezon na narodowej scenie inscenizacja „Les Indes galantes” Rameau w wykonaniu Orkiestry XVIII Wieku pod batutą Fransa Brüggena została przeniesiona właśnie do Poznania?

Krzysztof Warlikowski spytał niedawno, czy opera jest sprawą narodową, skoro tak zawzięcie o niej dyskutujemy? Rzecz w tym, że Opera Narodowa ma pewnie największy budżet w wszystkich instytucjach kulturalnych w tym kraju. Że produkcja i eksploatacja jednego spektaklu operowego kosztuje o wiele więcej niż przedstawienie w teatrze dramatycznym. Że teatr operowy to wizytówka każdego państwa i miasta. Dlaczego więc polski teatr operowy nie może (nie chce?) prezentować dzieł na najwyższym z możliwych poziomów? Kurtyna. Reszta (pewnie) jest milczeniem.

Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie: GEORGES BIZET „CARMEN”. Reż.: LECH MAJEWSKI, kier. muz.: JACEK KASPSZYK, scen.: Janusz Kapusta, kostiumy: Hanna Bakula, soliści, chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, wznowienie 5 marca 2004 (premiery 30 września 1995).

Teatr Wielki w Poznaniu: UMBERTO GIORDANO „ANDREA CHÉNIER”. Reż.: MARIUSZ TRELIŃSKI, kier. muz.: GRZEGORZ NOWAK, dekoracje: Boris F. Kudlička, kostiumy: Magdalena Teslańska i Paweł Grabarczyk, światła: Felice Ross, fryzury: Robert Kupisz, soliści, chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu, statysty, premiera 12 marca 2004 (koprodukcja z Operą w Waszyngtonie).



Opera dziś, czyli poznański „Andrea Chénier” i warszawska „Carmen”

Na śmierć i życie

TOMASZ CYZ

■ Mariusz Trelński przyzwyczał nas w operze do opowiadania poprzez piękne i nasycone obrazy o namiętnościach; miłości, nienawiści, niespełnieniu, śmierci... Do tego samego przyzwyczała nas sama opera, gdzie silniejsze jest emocjonalne poruszenie niż intelektualny wysiłek.

Akcja opery „Andrea Chénier” rozgrywa się podczas Wielkiego Terroru towarzyszącego Rewolucji Francuskiej, gdy zmieniają się postawy i paradygmaty. W pierwszym akcie obserwujemy śmierć arystokracji (powstanie lokajów z Gérardem na czele); w drugim jesteśmy wśród szpiegów na paryskiej ulicy; w trzecim tytułowy bohater, poeta Andrea Chénier (postać historyczna), zostaje skazany przez Trybunał Rewolucyjny na śmierć; w ostatnim spada ostrze gilotyny. Muzyka Giordano nie jest wybitna, ale porywa – siłą, dynamiką, barwą, rytmem. Jest frywolna (arkadyjski spektakl Fléville’a), subtelna albo ostra (gawot i rzeź arystokracji), intensywna i namiętna („La mamma morta” Madeleine, końcowy duet miłośny kochanków).

Poeta chce śpiewać

Inscenizacja Trelńskiego zachwyca od początku. Przestrzeń jest jasna; Majordomus daje znak, orkiestra zaczyna grać, wbiegają lokaje (jeden niesie na plecach odkurzacza). W tle rysunki owadów. Na metalowych krzesłach kilka postaci owiniętych białymi moskitierami. Budzą się jak larwy, wypełniają z kokonów. Biali jak śmierć, nienaturalni, ubrani w papierowe (jakże piękne!) stroje, przybrani w wielkie, misternie peruki. Za moment pisarz de Fleville pokaże sielankę (dziewczynki z migającymi motylkami, w tle rozgwieżdżone niebo). Po chwili arystokraci zatańczą ostatni w życiu gawot: półnaczy lokaje podchodzą do skłębionych w przerażeniu ciał. Zapraszają do tańca, moczą dłonie w krwi kapiącej z sufitu (nieba?). Nad sceną żyrandol, skąpany w czerwieni, kształtem przypomina wisielca albo krzyż. Wbiega clown i rozpoczyna trójkolorowy kabaret.

Chyba po raz pierwszy Trelński jest tak zaangażowany społecznie i tak ironiczny. Kreśląc rewolucyjny fresk, nie ucieka od symboli z późniejszej historii. Sankiulot Matthieu to krzyżówka Mussoliniego i Lepera, tyran-populista z hasłem „wolność i kartofle!” na ustach. Ubrany w szare łachmany tłum nie przynależy do żadnej konkretnej rzeczywistości; żądny krwi, jest obecny zawsze i wszędzie. Przestrzeń drugiej części trzeciego aktu intryguje: rewolucjonista Gérard czeka w gabinecie na Madeleine. Tył sceny zamyka krata, tylko nie wiadomo, kto jest w więzieniu; przecież ono może być po obu stronach (w podobnej sytuacji Jerzy Jaroński zamknął Henryka w „Ślubie” Gombrowicza).

Piękny jest ostatni fragment. Po raz kolejny fantastyczną przestrzeń zbudował Boris F. Kudlička; kiedy trzeba ciasną i duszną, innym razem otwartą. Na środku szary prostokąt wydzielą więzienną przestrzeń, wokół leżą grudy ziemi. Kochankowie śpiewają duet, niemal krzycząc ze szczęścia.



Budzą tym dwójkę innych skazańców; zakonnik wstaje i błogosławi ich. Miłość jest przecież potężniejsza niż śmierć. Pada hasło wymarszu pod gilotynę. Skazańców otacza dym, jakby śmiercionośny gaz...

Są tylko dwa niedostatki: zbyt mała scena poznańskiej opery i soliści. Jedynie Adam Szerszeń (Gérard) pokazał klasę, także aktorską (ciekawym był też demoniczny Incroyable Piotra Friebe). Występujący w tytułowej partii Michał Marzec nie ma zastępstwa; słyhać było duże zmęczenie śpiewaka, ale to nie tłumaczy braków. Gabriela Kuklina (Madeleine) z nuty na nutę rozwija się, a popisowa aria „La mamma morta” była niezłej próby. Poznańska opera ma dobry chór, który potrafi przeistoczyć się w zindywidualizowaną zbiorowość. Ładnie brzmiała orkiestra pod batutą nowego szefa – Grzegorza Nowaka. Szkoda tylko, że ogłoszenie tej nominacji odbyło na scenie, zaraz po premierze. Panie Marzałku, więcej taktu.

Carmen nie umie tańczyć

Tydzień przed poznańskim wydarzeniem warszawski Teatr Wielki wznowił „Carmen” w reżyserii Lecha Majewskiego. W porównaniu z premierą z 1995 r. najważniejszą zmianą jest wykorzystanie pierwotnego kształtu dzieła Bizeta z mówionymi recytatywami. Muzyka „Carmen” staje się wtedy ciągłym numerem – rytmicznie intensywnych, kolorowych, rozwibrowanych (choćby habanera, chór kobiet „Au secours!” czy kuplety torreadora). Ale nie wolno zapominać, że opera Bizeta nie jest pozbawiona wymowy społecznej. Była przecież jedną z pierwszych, w której bohaterami byli ludzie z niższych warstw, Cyganie, przemysłowcy i pracownicy fabryki cygar.

Inscenizacja Majewskiego odpycha. Podczas uwertury (mało intensywnie poprowadzonej przez Jacka Kaspszyka) przez czer-

woną kotarę przebijają się dwa drzewa, które okazują się rogami wielkiego byka. Potem scenę zapełniają elementy z drewna i papier-maché, imitujące wojskowe budynki – brzydkie i zagrażające przestrzeń. Tu rozegra się pierwsza odsłona tragedii, w której rzuci kwiat-wyzwanie żołnierzowi. Ale u Don Joségó trudno zauważyć rosnące pożądanie: stoi z boku, kompletnie niewidoczny. Głębszemu zaangażowaniu nie sprzyja też mówione kwestie, w czym śpiewacy, delikatnie mówiąc, nie czują się najlepiej, na dodatek w tej przestrzeni są niemal niesłyszalni.

Scenografia jest brzydka, podobnie kostiumy (znana felietonistka przypomniała sobie, że jest również malarką i projektantką). Tancerze ubrani są w zwykłe body przykryte kawałkami szmaty („hiszpańskiej” zwłaszcza w kolorze – brązowym, szarym, fioletowym, granatowym...) Inne kostiumy są wymyślne, ale pozbawione głębszej myśli. Nagle pojawia się androgyniczny mężczyzna ze srebrnymi skrzydłami i bucikami na obcasie w tym samym kolorze. Wręcza Don Josému różę. Poślaniec miłości i śmierci, tylko nie wiadomo skąd i po co. A skąd biorą się przemyskające przez scenę zakonnice i zakonnicy? Może to raczej członkowie Ku-Klux-Klanu, którzy w ostatnim wejściu dokonują samobójstwa?

Śpiewający główne partie – Rumunka Hermína May oraz Argentyńczyk Gustavo Portá – nie bardzo wiedzą, o co chodzi, starają się więc jedynie śpiewać (również nie najlepiej) i nie przeszkadzać innym. Na dodatek May nie posiada chyba poczucia rytmu. Jej taniec na stole wyglądał jak zajęcia z rytmiki dla początkujących. W kolejnym zamiast kastanietami potrząsała nożami.

Nie wiadomo, o czym w ogóle traktuje inscenizacja Majewskiego. Na pewno nie o namiętności, bo to wykonanie jest jej całkowicie pozbawione (broniła się jedynie Elżbieta Kłosińska jako Micaëla oraz Anny – Karasińska i Lubańska). Na pewno nie o

wolności, bo słyszymy jedynie puste deklaracje.

Dlaczego Opera Narodowa wznawia wątpliwej jakości spektakl sprzed kilku lat, na dodatek w czasie zbliżonym do poznańskiej premiery Trelńskiego? Dlaczego jego inscenizacja musi się dusić, mimo gościnności gospodarzy, na niewielkiej scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu? Dlaczego Trelński nie może skorzystać z najlepszych polskich głosów? Dlaczego przewidziana na ten sezon na narodowej scenie inscenizacja „Les Indes galantes” Rameau w wykonaniu Orkiestry XVIII Wieku pod batutą Fransa Brüggena została przeniesiona właśnie do Poznania?

Krzysztof Warlikowski spytał niedawno, czy opera jest sprawą narodową, skoro tak zawzięcie o niej dyskutujemy? Rzecz w tym, że Opera Narodowa ma pewnie największy budżet z wszystkich instytucji kulturalnych w tym kraju. Że produkcja i eksploatacja jednego spektaklu operowego kosztuje o wiele więcej niż przedstawienie w teatrze dramatycznym. Że teatr operowy to wizytówka każdego państwa i miasta. Dlaczego więc polski teatr operowy nie może (nie chce?) prezentować dzieł na najwyższym z możliwych poziomów? Kurtyna. Reszta (pewnie) jest milczeniem.

Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie: GEORGES BIZET „CARMEN”. Reż.: LECH MAJEWSKI, kier. muz.: JACEK KASPSZYK, scen.: Janusz Kapusta, kostiumy: Hanna Bakula, soliści, chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, wznowienie 5 marca 2004 (premiiera 30 września 1995).

Teatr Wielki w Poznaniu: UMBERTO GIORDANO „ANDREA CHÉNIER”. Reż.: MARIUSZ TRELIŃSKI, kier. muz.: GRZEGORZ NOWAK, dekoracje: Boris F. Kudlička, kostiumy: Magdalena Testawska i Paweł Grabarczyk, światła: Felice Ross, fryzury: Robert Kupisz, soliści, chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu, statysty, premiera 12 marca 2004 (koprodukcja z Operą w Waszyngtonie).