



Wolfgang Amadeus Mozart *Wesele Figara*, Opera Wroclawska,  
21 maja 2022, fot. Tomasz Golla

## Czerwień – kolor MIŁOŚCI i zazdrości

Trudno dziś wystawić  
*Wesele Figara* tak,  
by zachować stylowy  
wdzięk, pogmatwaną  
intrygą BAWIĆ  
WIDZA,  
nie zamieniając całości  
w teatralną ramotę.  
We Wrocławiu PRAWIE  
się udało

✎ Jacek Marczyński

Zastanawiam się, czy Peter Sellars nie wyrządził przypadkiem krzywdy *Weselu Figara*, gdy w połowie lat osiemdziesiątych operową trylogię Mozarta i da Ponte postanowił radykalnie uwspółcześnić. O ile w przypadku *Don Giovanni* przeniesienie akcji do nowojorskiego Bronxu okazało się inspirujące, o tyle *Wesele Figara* w luksusowym wieżowcu nowojorskim było zdecydowanie mniej udane. I to nie tylko dlatego, że komedia ze zwariowanym finałem, rozgrywanym nocą w pałacowym ogrodzie, zamieniona w bożonarodzeniowy wieczór przy świetle choinkowych lampek, przestała być zabawna. Zagubiła się przede wszystkim podstawowa relacja: feudalny pan – służący, w czasach Mozarta mająca niemal rewolucyjny posmak. U Petera Sellarsa straciła zadziorność, gdyż dotyczyła współczesnego milionera i jego personelu, a nie o siłę pieniądza w tej operze chodzi. Niemniej kolejni inscenizatorzy ciągle próbują iść tym szlakiem, ostatnią próbę – także nie do końca udaną – podjął Vincent Huguet w berlińskiej Staatsoper w 2021 roku.



Coraz trudniej jest w XXI-wiecznym teatrze tak zachować stylowy kostium, by dla wykonawcy nie był on przebraniem krępującym ruchy, zabi-  
 jającym naturalność, zaś reżysera inspirował do ożywienia scenicznych sytuacji.

Wie, jak to zrobić, Brazylijczyk André Heller-Lopes, zaangażowany przez Operę Wrocławską. W swoich wcześniejszych realizacjach w Polsce udowodnił, że chętnie podąża za librettem, ale też potrafi bawić się konwencjami i stylizacją. Tak było z *La finta giardiniera* Mozarta w Operze Śląskiej, zamienioną w komedię kryminalną z ikonicznymi w kulturze popularnej detektywami jako uczestnikami akcji. Z kolei we Wrocławiu *Così fan tutte* pokazał w wersji zarówno XVIII-wiecznej, jak i współczesnej, pragnąc udowodnić, że ów test na kobiecą wierność niezmiennie pozostaje aktualny.

W *Weselu Figara* André Heller-Lopes z ekipą stałych współpracowników – przede wszystkim ze scenografem Renatem Theobaldem – niemal całą akcję rozegrał w jednych dekoracjach. Dwukondygnacyjna konstrukcja, zaprojektowana na obrotowej scenie, okazała się na tyle uniwersalna, że sugerowała różne pałacowe wnętrza. W finale zastąpiła ją parkowa fontanna, przydatna, skoro stale ktoś tu kogoś śledzi lub przed kimś się ukrywa. Wszystko zaś wzięte zostało w teatralny nawias, bo z przodu scenograf umieścił lampy, oświetlające scenę jak w czasach Mozarta. Autorką kostiumów jest Sofia Di Nunzio, która pomysłowo przypisała jasne barwy (żółć, błękit) Zuzannie oraz Figarowi, natomiast Hrabinę i Hrabiego ubrała w kluczowych scenach w czerwień – symbol namiętności, miłości, ale i zazdrości. Ważny wkład – zwłaszcza

w czwartym akcie – wniósł do teatralnego zespołu reżyser światła Gonzalo Córdova. Ponadto, zgodnie ze wskazówkami libretta, Cherubin chował się przed Hrabią na fotelu, a Zuzanna przykrywała go białym prześcieradłem. Ta i inne obrósłe teatralną tradycją sytuacje zostały rozegrane w sposób naturalny, a reżyser dodał do nich własne pomysły, dynamizujące akcję i wzbogacające wizerunek postaci.

Partię Hrabiny często powierza się dojrzałym śpiewaczkom, choć wedle zamysłu Beaumarchais'go, Rozyna, poślubiając w *Cyruliku sewilskim* Hrabiego Almavivę, nie miała jeszcze dwudziestu lat, a akcja *Wesela Figara* rozgrywa się zaledwie kilka lat później. Znużony małżonek szuka nowych podniet, a młoda Hrabina pragnie być nadal pożądana, dlatego chętnie podejmuje zmysłową grę z Cherubinem, a potem wręcz przejmuje inicjatywę w erotycznej intrydze. Brazylijka Gabriella Pace

dobrze czuła się w takim wcieleniu, wokalnie zaś, choć rozczarowała bezbarwnie zaśpiewanym *Porgi, amor*, w arii *Dove sono* pokazała ładne prowadzenie frazy oraz naturalną barwę swojego sopranu we wszystkich rejestrach. Jej głos nie jest jednak zbyt nośny, więc niknął w scenach ansamblowych, gdy Hrabina znajdowała się na dalszym planie. Z kolei w przypadku Lukáša Bařáka młodość nie okazała się zbyt atutem. Dysponującym przyjemnym barytonem Czechowi brakło umiejętności wyrazowych, co szczególnie odczuwało się w trudnej, a jedynej w operze arii Hrabiego.

Zdecydowanie bardziej wyrównany okazał się duet Zuzanny i Figara. Krzysztof Bączyk – mimo młodego wieku – wniósł do

spektaklu bogate doświadczenie zdobyte na ważnych scenach europejskich. Figara, nieco naiwnego, prostolinijnego, a jednocześnie buńczuczno i dumnego, zbudował z różnorodnych elementów, inspiracje znajdując również we wnikliwie interpretowanych tekstach recytatywów. Równorzędną mu partnerką okazała się Hanna Sosnowska-Bill. Zuzanna stała się właściwie młodszą siostrą Hrabiny, uczestniczącą w intrydze na równych prawach, a jej sopran miał szlachetność i prawdziwie mozartowski wdzięk. Starannie zostały też nakreślone postaci drugiego planu: komediowa Marcelina (Barbara Bagińska), rossiniowski w typie Bartolo (Dariusz Machej), Basilio (Aleksander Zuchowicz), Don Curzio (Edward Kulczyk), ogrodnik Antonio (Jacek Jaskuła) i delikatna, subretkowa Barbarina (Aleksandra Malisz).

Pewien kłopot mam jedynie z oceną utalentowanej Aleksandry Opały w roli Cherubina. W jej wykonaniu aria *Voi che sapete* potwierdziła znaną prawdę, że muzyka Mozarta jest zbyt prosta dla dzieci, a zbyt trudna dla dorosłych. Tą prostą melodią trzeba wyrazić całą huśtawkę uczuć Cherubina. Z kolei aria *Non suo più cosa son* to wyrzucane z siebie gwałtowne emocje, które w finale muszą ustąpić ulotnym marzeniom. Owe wyraźnej zmiany nastrojów zabrakło także za sprawą Bassema Akiki, który, co prawda, dynamicznie dyrygował całym spektaklem, ale niekiedy brakowało mu poetyckiej, ulotnej zadumy. Trzeba jednak docenić czujne prowadzenie solistów w scenach zespołowych. I – last but not least – wyróżnić choreografa Łukasza Ożgę, który, z rzadko spotykaną na polskich scenach precyzją, taniec w finale trzeciego aktu uczynił ważnym elementem teatralnej akcji.

## Nowa SZANSA Lancelota

Leszek Bernat

Współpraca Opery w Saint-Étienne z Palazzetto Bru Zane w Wenecji – centrum francuskiej muzyki romantycznej, utworzonym w celu odkrywania i popularyzowania repertuaru powstałego we Francji w latach 1780–1920 – dotychczas zaowocowała koncertowym wykonaniem *Barbarzyńców* Saint-Saënsa, inscenizacjami *Dantego* Benjamina Godarda i *Kopciuszką* Nicolasa Isouarda. Teraz przyszedł czas na wydobywanie z mroków zapomnienia czteroaktowej opery *Lancelot* Victorina Joncièresa (1839–1903), z librettem Édouarda Blau i Louisa Galleta. Jej prapremiera odbyła się w Operze Paryskiej w 1900 roku. Utrzymana w wychodzącej wówczas z mody – pod wpływem wagneryzmu – estetyce francuskiej grand opéra, twórczość tego kompozytora już za jego życia nie cieszyła się popularnością, a z sześciu napisanych przez niego oper, jedynie *Rycerz Jan* odniósł rzeczywisty sukces.

*Lancelot* – podobnie jak ukończony pięć lat wcześniej *Król Artur* Chaussona – przywołuje mit rycerzy Okrągłego Stołu, pomijając wątek poszukiwania Świętego Graala. Pobrzmiewają w tym dziele dalekie echa *Tristana i Izoldy* Wagnera, a na pierwszy plan wysuwa się historia nieszczęśliwej miłości tytułowego bohatera (szykowanego do niechcianych zaślubin z Elaine, córką hrabiego Alaina) do Ginewry, małżonki króla Artura, który na wieść o zdradzie zamyka niewierną żonę w klasztorze, a następnie wielkodusznie jej wybacza. Poruszona dobrocią męża Ginewra postanawia spędzić resztę życia w klasztornych murach, a bezgranicznie miłująca Lancelota Elaine przenosi się w zaświaty. Zgodnie z prawami gatunku nie brakuje tu rozbudowanych scen zbiorowych, uroczystych ceremonii i wypełniającego niemalże cały trzeci akt feerycznego baletu-pantomimy (w poetyckiej i emanującej zmysłowością choreografii Maxime'a Thomasa), podczas którego bohaterowi we śnie ukazuje się Pani Jeziora.

Reżyser Jean-Romain Vesperini osadza akcję w klasycznej, imitującej średniowieczny wystrój scenografii Bruno de Lavenère'a. To sala zamkowa

ze ścianami pokrytymi reprodukcjami gobelinów prerafaelskiego malarza Edwarda Burne-Jonesa, ilustrującymi przygody rycerzy króla Artura. Centralnym elementem jest scena obrotowa o zmiennych kątach nachylenia: rodzaj okrągłego stołu, koła fortuny lub ruchomej szachownicy, na której rozgrywają się ludzkie losy. Przy jej maksymalnym uniesieniu odsłania się komnata, w której ranny Lancelot staje się obiektem troskliwej opieki Elaine. Archaicznego kolorytu przydają utrzymane w pastelowej tonacji kostiumy i przejawskrawiony, bladobiały makijaż protagonistów.

Zdradzająca wpływy Wagnera i Meyerbeera, muzyka Joncièresa niezbyt zdecydowanie i wyraziście wspiera dramaturgię i psychologię postaci, ale jej rozmach, polot i bogata orkiestracja, z gęstymi partiami smyczków, utrzymują uwagę słuchacza w napięciu. Nie brakuje interesujących pomysłów harmonicznym, celnym stosowaniem leitmotywów, melodycznej inwencji, a także właściwych dla grand opéra składników: sugestywnych interwencji instrumentów dętych, podniosłych epizodów chóralnych punktowanych brzmieniem dzwonów czy przejmującego requiem z wykorzystaniem organów w akcie czwartym.

Dyrygent Hervé Niquet, dogłębnie znający twórczość Joncièresa (w 2014 roku nagrał jego operę *Dimiتری*), oddaje sprawiedliwość wskrzeszonej partyturze – ostatniej, która wyszła spod pióra kompozytora. Orkiestra Symfoniczna Saint-Étienne fascynuje interpretacją wieloplanową, dynamiczną i pulsującą życiem. Równie wyjątkowym zaangażowaniem wykazuje się prezentujący imponujący poziom zespół solistów, z tenorem Thomasem

Bettingerem (Lancelot) na czele, o wyrównanym w rejestrach i wrażliwie prowadzonym głosie. W partii królowej Ginerwy Anaik Morel inteligentnie wykorzystuje walory często operującego półcieniami mezzosopranu, Elaine jest ujmująca ciepłym, lirycznym sopranem Olivia Doray. Tomasz Kumięga, dysponujący nośnym i soczystym barytonem, nadaje postaci króla Artura wielowymiarowe, uniwersalne i poruszająco ludzkie rysy, bez przerysowań ukazując targające monarchą uczucia: od bólu zranionego zdradą mężczyzny, przez podszyty gwałtowną namiętnością gniew, aż do szlachetnego i motywowanego miłością gestu przebaczenia. Kumięga nie tylko trafnie różnicuje dramatyczną ekspresję swego głosu, ale także kapitalnie ogrywa swą fizyczność. Jego posągowa sylwetka dodatkowo podkreśla majestat władcy poddanego ciężkiej próbie. Oczywiście trudno wyrokować, jak potoczą się dalsze losy sceniczne dzieła Joncièresa, ale warto było dać mu szansę, co wymownie poświadcza gorące przyjęcie ze strony publiczności.

6.05.2022  
Opéra de  
Saint-Étienne  
V. Joncières  
*Lancelot*