

W poszukiwaniu polskiego Maura

Otello Verdiego KUSI teatry w Polsce,
choć przymiarki do jego wystawienia zaczynają od niewłaściwej
strony. W Krakowie miał on być ZWIĘCZENIEM
reżyserskich dokonań Laco Adamika

✍ Jacek Marczyński

Nie pierwszy to taki przykład w polskich teatrach. Ćwierć wieku temu ówczesna dyrekcja Opery Narodowej planowała wystawić *Otella*, ponieważ zauroczył ją projekt gigantycznego statku, jaki wymyślił Andrzej Kreütz-Majewski, a wybitnym artystom się nie odmawia. Od scenografii się zaczęło i parę lat później doszło do premiery, ale już za innej dyrekcji, zatem według kolejnej koncepcji inscenizacyjnej tandemu Mariusz Treliński i Boris Kudlička. A przecież trud wystawienia tej opery należy zacząć od znalezienia wykonawcy tytułowej roli, dysponującego głosem określonym jako *tenore di forza*, o mocnym, stalowym brzmieniu, a jednocześnie miękkim i delikatnym w momentach lirycznych. Nie wiem, czy tacy byli legendarni polscy odtwórcy tej partii w drugiej połowie XX wieku – Waław Domieniecki, Józef Kolesiński lub Henryk Kłosiński. Z tych, którzy zmierzili się z Otellem w tym stuleciu, najlepsze wrażenie pozostawił po sobie Krzysztof Bednarek, obdarzony głosem o nie najpiękniejszej urodzie, ale starannie budujący tę postać środkami wokalnymi. Sylwester Kostecki czy Jacek Laszczkowski mogli imponować co najwyżej aktorskim podejściem do roli.

Opera Krakowska planowała w tym sezonie *Otella* dla Laco Adamika. Ten reżyser nigdy nie starał się eksponować siebie, ale wniósł w Polsce istotny wkład w nowoczesne podejście do dzieła operowego. Pandemia sprawiła, że *Otello* w Krakowie mógł zaistnieć jedynie w wersji koncertowej. Odpadł więc sceniczny kształt, pozostało to, co najtrudniejsze w tym dziele – muzyka w stanie czystym. Partię tytułową powierzono Tomaszowi Kukowi, który od lat jest podporą Opery Krakowskiej. Dysponuje głosem na tyle mocnym, że może zmierzyć się z partiami dramatycznymi, jak parę lat temu Wagnerowski Tannhäuser. W *Otelli* też nie miał kłopotów z wyśpiewaniem wszystkiego, co wymyślił Verdi. Niemniej nie jest tenorem o włoskim brzmieniu, w jego głosie nie ma dostatecznego blasku, a sposób interpretacji z reguły cechuje pewien chłód. Początkowe *Esultate!* zaśpiewane w chwili pojawienia się Otella nie miało zatem mocy świadczącej o tym, że na Cypr powrócił prawdziwy wódz o silnej osobowości. Ilekroć zaś Kuk brał wysokie dźwięki, czynił to bez wysiłku, ale pod względem wyrazowym były one martwe. Verdi natomiast stosował je, by służyły pogłębieniu

psychologii postaci. Brakowało też, co szczególnie istotne, narastania napięcia, popadania Otella w szaleństwo zazdrości. Kiedy w trzecim akcie mówił żonie, że zgubiona przez nią chustka ma moc talizmanu, te słowa nie niosły głębszych emocji. A przecież to kluczowy moment dla przemiany Otella.

Zupełnie inaczej wypadła w tej scenie Desdemona w ujęciu Katarzyny Oleś-Blachy, która umiejętnie potrafiła pokazać, jak narastający gniew małżonka wpływa na jej nieuchronny los. Ich miłosny duet wieńczący pierwszy akt był dość bezbarwny, ale w miarę rozwoju akcji artystka, obdarzona przecież sopranem lirycznym, dodawała interpretacji coraz więcej dramatyzmu, aż do wielkiej sceny z czwartego aktu, w której subtelność modlitwy przeplatała się z przejmującą tragedią. Mikołaj Zalasinski dobrze czuje się w rolach czarnych charakterów, nakreślił Jagona dość grubą kreską, co sprawdziło się w *Credo*. W jego głosie brakowało natomiast giętkości w melodyjnych recytatywach, choćby w scenie z Rodrigiem w pierwszym akcie, gdy Jago finezyjnie rozpoczyna swą intrygę. Wszyscy odtwórcy ról drugoplanowych prezentowali wyrównany poziom. Wydaje się również, że Tomasz Tokarczyk z orkiestrą czujnie budował dramaturgię, choć po premierze internetowej, w której zdarzały się problemy z jakością dźwięku, trudno precyzyjnie ocenić orkiestrę i chór, podobnie jak ważny kwartet protagonistów z drugiego aktu. Tu we właściwym ustawieniu głosów przeszkodziła chyba technika.

11.12.2020
Opera
Krakowska
G. Verdi *Otello*
(wykonanie
koncertowe)