

665

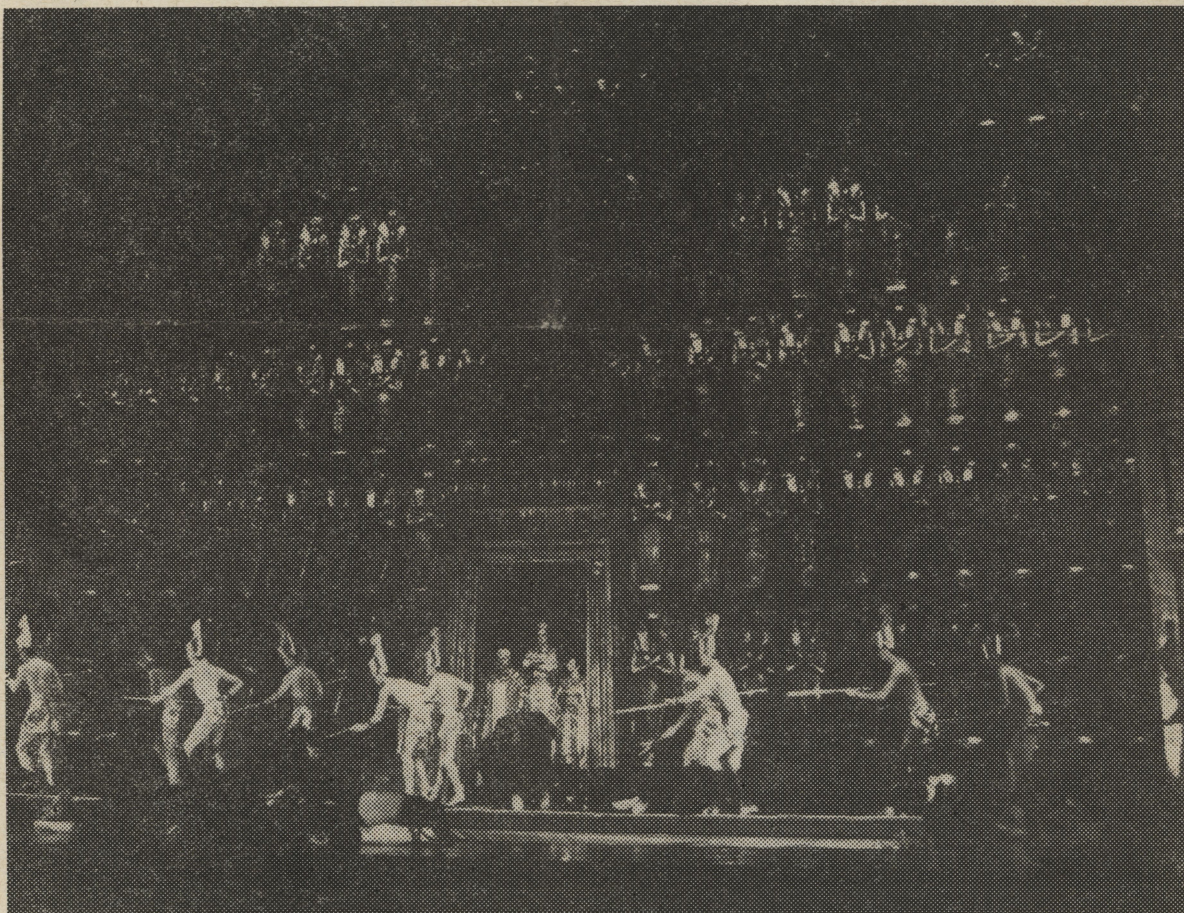


Fot. J. Multarzyński

„WIELKA OPERA” BEZ WIELKIEJ SCENY?

JÓZEF KANSKI

Fot. Z. Felksiak



Scena przybycia postać (1 akt): to
górce Faraon w „latającym sarko-
fagu”

Cokolwiek by się rzekło — nie ulega wątpliwości, że *Aida* Verdiego jest typową „wielką operą”. Więcej nawet: jest, być może, najdoskonalszym z dzieł kontynuujących ów zrodzony we Francji w epoce romantyzmu nurt „wielkiej opery historycznej” i zapewne dlatego, obok *Don Carlosa*, jednym z tych, które do dziś zachowały żywotność i niesłabnącą popularność.

Genialny kompozytor potrafił tu nawet zastosować się ściśle do schematów i konwencji, jakimi ów gatunek opery w ojczyźnie swojej zdążył obrosnąć (konieczne cztery lub pięć aktów, w pierwszym winna się znaleźć duża scena zbiorowa, w drugim obowiązkowo efektowny „wielki finał” oraz balet — ten ostatni ponoć dlatego właśnie tutaj, bowiem... dopiero na drugi akt zwykli byli zjawiać się w paryskiej Operze lubiący popatrzeć na zgrane tancerki wytwórni panowie z Jockey Clubu, od których w znacznej mierze zależało powodzenie wystawianego utworu) i nie przeszkodziło mu one w stworzeniu dzieła doskonałego zarówno pod względem konstrukcyjnym, jak też treściowo-wyrazowym.

Wydawałoby się, iż z konwencjami tymi oraz ze stylem całego gatunku winni też pozostawać w zgodzie realizatorzy przygotowujący przedstawienia Verdiewskie. Jeżeli praca ich ma być spójna z charakterem dzieła oraz intencjami kompozytora. W jaki sposób się do tego zabierają, to już sprawa ich inwencji oraz talentu. Można oczywiście kłaść nacisk na psychologiczny rysunek postaci, można eksponować dramatyzm dość licznych w operze Verdiego momentów, kiedy na scenie znajdują się tylko dwie dialogujące osoby, lecz charakterystycznych dla tego właśnie gatunku i tego konkretnie dzieła wielkich scen zbiorowych unikać ani ominąć się nie da; tak się przynajmniej dotąd wydawało. Reżyserzy i scenografowie traktują je zresztą jako nader wdzięczne pole do popisu maestri w swym rzemiośle oraz rozwinięcia fantazji; główny kłopot sprowadza się zazwyczaj do tego, czy aby scena w danym teatrze mieć będzie odpowiednie wymiary.

W warszawskim Teatrze Wielkim mamy, jak wiadomo, największą, lub w każdym razie jedną z dwu największych scen w Europie. Mamy też imponujące wyposażenie techniczne, a właściwy twórca tego imponującego gmachu w jego obecnym kształcie, nieżyjący Arnold Szyfman, w trakcie budowy troszczył się specjalnie, czy wielka winda na zapleczu będzie mogła pomieścić i udźwignąć... słońca, gdyby przypadkiem ktoś w *Aidzie* zechciał i te ogromne zwierzęta wprowadzić na scenę. I oto właśnie w Teatrze Wielkim pod koniec minianego niedawno sezonu wystawiono *Aidę*.

I co? I nic. Można by sądzić, iż realizatorzy tego spektaklu — Marek Grzesiński i Andrzej Majewski — postanowili pokazać wszystkim, że imponujące możliwości stołecznej sceny nie są im do niczego potrzebne (ktoś bardzo złośliwy podejrzewałby może, iż na wszelki wypadek woleli się z nimi nie mierzyć). Czy nie są potrzebne również widzom — o to już mniejsza.

Początek jest, i owszem, obiecujący: ładne wstępne spotkanie Radamesa z arcykapłanem Ramfisem, całkiem udana pierwsza scena zbiorowa: trudno co prawda dojść, czemu przynosiący groźną wieść posłaniec wyłania się spod ziemi, a za to zamknięty w sarkofagu — choć jest prze-

cież żywą postacią! — Faraon unosi się ryzykownie w powietrzu, ale na te oryginalne pomysły można przystać — dla niektórych zresztą mogą być nawet frapujące. Duże wrażenie wywiera scena w świątyni z tajemniczymi światłami dymiących lamp i monstrualną głową bożka o płomiennych oczach; bardzo pięknie rozwiązano scenę w komnacie Amneris — chyba najlepszą w całej operze. Ale potem... Cały monumentalny „wielki finał” II aktu rozgrywa się właściwie na proscenium, głębie sceny bowiem odcina ogromna ściana świątyni, zbudowana niby także ze złocistych sarkofagów, za którymi znajdują się żywi ludzie — chórzysci (kapłani). Nie ma zatem narastania ruchu scenicznego wraz z narastaniem napięcia w muzyce, nie ma wejścia zwycięskiej armii z Radamesem na czele, traci sens *Marsz triumfalny*, na którego tle porusza się jedynie kilku tancerzy. Niepotrzebna się staje inwokacja Faraona, który stojąc wita młodszego wodza (*Salvator della patria...*) — ten bowiem od początku sceny stoi, wraz z Ramfisem, obok niego w ciasnym wejściu do świątyni — a warto tu dodać, iż w dawnym Egipcie lud nie mógł oglądać władcy inaczej jak na tronie, zwłaszcza w chwilach uroczystych. Niepotrzebnie też prosi Radames o pozwolenie przywołania etiopskich jeńców przed tron Faraona, jeńcy bowiem, także od początku, leżą na froncie sceny, od czasu do czasu, zapewne dla rozrywki, dżgani włóczniami przez tańczących wojowników. Brak zatem tej całej, kluczowej dla opery scenie logicznego rozwoju (jeśli w ogóle jest jakaś logika...), mało w niej powietrza i ruchu, a na dodatek pionowe ustawienie schowanego za ścianą chóru powoduje rozproszenie jego brzmienia. Takie są straty wynikłe z inscenizacyjnej koncepcji. A zyski? Trudno się ich niestety dopatrzeć...

Dosyć podobny obraz znajdujemy w akcie III, którego „nadrzędną” scenieria w zamiśle twórców opery stanowić miała pożądaną kontrast wobec kamiennej architektury dominującej w scenach poprzednich i następnych. Nil jest oczywiście nieobecny, natomiast główny akcent scenograficzny stanowi znowu zakrywająca głąb sceny potężna ściana — brama, za którą ukrywa się Amonastro pod słuchający rozmowę Aidy z Radamesem i spoza której też pojawi się powracająca z nocnych modłów w

świątyni Amneris w asyście Ramfisa. Na tle tego wszystkiego do drobiazgów już zaliczyć wypada fakt, iż w pierwszym akcie Radames nie otrzymuje poświęconego miecza (o którym mowa w librecie), natomiast nad głowami wszystkich uczestników zwiisa osobiwy „miecz Damoklesa”, oraz że po wyroku kapłanckiego sądu bohater zostaje nieczym trup wyniesiony ze sceny, choć za chwilę oglądać go będziemy żywego w grobowcu, który z kolei wcale wrażenia zamkniętego grobowca nie sprawia.

Muzycznie opera Verdiego została dobrze przygotowana pod kierownictwem Bogdana Hoffmanna, jakkolwiek niektórym fragmentom można by zarzucić pewną opieszałość tempa i niedostatek wewnętrznej dynamiki. W obsadzie solistów, jaką miałem możliwość oglądać i słyszeć, prawdziwą radość przynosił przede wszystkim piękny śpiew „polskiej Renaty Tebaldi”, czyli Barbary Zagórzanki kreującej tytułową rolę (tylko czemu tak niefortunnie ją ubrano?) oraz Henryka Kłosińskiego w partii Radamesa; szczerą też satysfakcję sprawiło przemyślane budowanie nasyconej wyrazistą ekspresją roli Amonastro przez Jerzego Artysza oraz dojrzałe wokalne mistrzostwo i dramatyczna siła emanująca z partii Amneris śpiewanej przez Krystynę Szostek-Radkówną.

Nie da się zaprzeczyć, iż nowa inscenizacja *Aidy* pełna jest oryginalnych pomysłów — choć nie wiadomo, czy wszystkie one służą lepszemu zrozumieniu dzieła. Mocną stroną spektaklu stanowi na pewno konsekwentne prowadzenie aktorów i pogłębienie psychologicznego rysunku ich postaci. Ciekawie ustawione zostały tańce; dekoracje kapią od złota. A jednak — nie odnosi się wrażenia rozmachu i bogactwa, lecz ciasnoty raczej, jeśli nie wręcz ubóstwa (m.in. także dlatego, że na scenie przeważnie mało jest osób i ruchu też niewiele — chór pozostaje ukryty). Cóż — ci, którzy dopiero po raz pierwszy oglądają będą dzieło Verdiego — a takich na widowni Teatru Wielkiego ciągle jest większość — nie dowiedzą się, co ewentualnie stracili. Zresztą — kto by się tam szarym widzem przejmował...

Giuseppe Verdi: *Aida*. Kierownictwo muzyczne: Bogdan Hoffmann, inscenizacja i reżyseria: Marek Grzesiński, inscenizacja i scenografia: Andrzej Majewski, kompozycja ruchu: Witold Gruca. Premiera w warszawskim Teatrze Wielkim 21 czerwca 1996.

Scena z III aktu: Barbara Zagórzanka (*Aida*) i Jerzy Artysz (*Amonastro*)
Fot. J. Multarzyński



Finalowa scena z II aktu