

Opera Umberta Giordano w reżyserii Mariusza Trelińskiego

Jak ćmy

PIOTR GRUSZCZYŃSKI

■ „Tak jak ostatni promień,
ostatnie zefiry / Ożywią dnia
piękny koniec, / U stóp szafotu
jeszcze próbuję mej liry, /
Śmierci już bliski jest goniec”.
Tak żegnał się ze światem trzy-
dziestodwuletni poeta André
Chénier.

Za życia opublikował jedynie dwa wiersze, więc kiedy gilotyna zerwała jego do-
czesną więź z poezją, nikt nie miał świadomo-
ści, że ginie poeta. Dwa dni później upadł
Robespierre. Brakowało tylko miłości, aby
uczynić tę historię idealnym tematem ope-
ry. „Andrea Chénier” z librettem Luigiego
Illica i muzyką Umberta Giordano miał pra-
mierną premierę w mediolańskiej La Scali w 1896
roku.

Operowa historia Chéniera wprowadza na
scenę jeszcze dwójkę głównych bohaterów:
Maddalenę di Coigny i Carlo Gerarda, któ-
ry na początku jest przełożonym lokajstwa
hrabiny – matki Magdaleny, oczywiście za-
kochanym w córce swojej pani. Później zo-
stanie jednym z wodzów rewolucji, a zako-
chana w Chénierze Magdalena de Coigny –
jej dobrowolną ofiarą. Najpierw utraci
wszystko, a potem zdecyduje się umrzeć
razem z poetą, którego nie może uratować.
Jej śmierć da ocalenie młodej ciężarnej ko-
biecie. Operowa rewolucja nie wchodzi głę-
boko w szczegóły. Musi się tylko zgadzać
liczba głów, które spadną.

Scena otwierająca spektakl jest chyba
najpiękniejsza. Trwa przyjęcie u hrabiny.
Lokaje w pasiastych liberiach uwijają się,
by dogodzić swoim panom. Hrabina przy-
jmuje. Chénier improwizuje. Kobiety w
kunsztownych toaletach i nieprawdopodob-
nych fryzurach przypominają rzadkie owa-
dy, których kruchy wygląd zagraża im sa-
mym. To jest przystosowanie do gawoty, ale
nie do wdzierających się do salonu śpiewu
zdesperowanych poddanych.

Cały pierwszy akt rozgrywa się na tle bia-
łej folii ozdobionej rysunkami owadów. Ten
w gruncie rzeczy geometryczny ornament,

jak z atlasu wyjęty, nadaje scenom głębsze
znaczenie. Każe myśleć o eliminacji gatun-
ków, walce o przetrwanie, o doborze natu-
ralnym. Przywodzi też na myśl ćmy lecące
do ognia na własną zgubę. Nieczęsto w ope-
rze zdarza się, żeby scenografia poza urodą
wnosiła aż tyle dodatkowych znaczeń i
myśli.

Sytuacja nieco gmatwa się i banalizuje w
akcie drugim, gdy zaczynamy wędrówkę po
obozie rewolucji. Pomysł reżysera i sce-
nografa, niewątpliwie bardzo wyrafinowa-
ne, stają się po części efektem dla efektu.
Przebrany w trikolor „Kabaret” Boba Fosse
z klaunem rewolucji mającym pewnie sym-
bolizować brak powagi dziejów rozbija czy-
stość przedstawienia. Tu ujawnia się też iry-
tujący zamiar reżysera, który postanowił
przy pomocy tej opery pokazać wszystkie
rewolucje i totalitaryzmy świata. Na scenie
pojawi się ogromna, przybrana kwiatami
gilotyna. Ale będą też sceny odsyłające do
rewolucji październikowej, do dyktatury
nazistowskiej. Przecież rewolucja francuska jest znakiem wystarczająco
silnym i nie trzeba dodawać kolejnych, by
wzmocnić przesłanie dzieła.

Akty trzeci i czwarty grane są w monu-
mentalnych dekoracjach. Po bokach sceny
ustawiono wielkie trybuny dla sędziów i
ludu Paryża, który najpierw przygląda się
posiedzeniu trybunału skazującego poetę na
śmierć, a potem ogląda kaźń, która, jak wia-
domo, była jedną z rewolucyjnych rozry-

wek. Horyzont sceny zamykają metalowe
żaluzje dobrze oddające surową atmosferę
więzienia. Kiedy zapada wyrok, kraty gwał-
townie obryzguje krew, która nie wiadomo
skąd wylewa się na nie i czerwieni je na całej
wysokości.

W mrocznej i nieludzkiej scenerii zaśpie-
wane zostaną sceny z Magdaleną, która po-
stanawia umrzeć razem z ukochanym. Geo-
metryczne, proste bryły silnie kontrastują z
emocjami ginących bohaterów. Ten kontrast
pomiędzy siłą uczuć, zawartą w śpiewie, i
chłodem otoczenia podbija patetyczny cha-
rakter drugiej części przedstawienia. Szczegół-
nie mocno wypada w niej aria Magdale-
ny „La mamma morta”.

Bryźnięcie krwi na horyzont sceny powin-
no być finałem spektaklu. Bez wątpienia jest
to najmocniejszy znak, działający z równą
siłą, co śpiew solistów i chóru. Użyty w
momencie ogłoszenia wyroku, nie do końca
logicznie wynika z tego, co dzieje się na
scenie. Co więcej, krew będzie zmywana
przez wyposażonych w specjalne gąbki czy-
ścicieli. A w finale opery nie pojawiają się ani
krwawe strugi, ani gilotyna. Skazańcy zo-
staną zgładzeni przez zagazowanie.

W ostatniej scenie, w której śmierć ulega
transfiguracji w akt najwyższego miłosne-
go oddania, śpiewają w workach założonych
na głowę. To odbiera im bohaterski patos,
niebezpiecznie przesuwając heroicznego ko-
chanka w rejony niemalowniczej fizjolo-
gii śmierci, drastycznie obrazując bestial-

stwo terroru rewolucji i kary śmierci. Spod
podłogi wydobywa się dym. To śmiercio-
nośny gaz – i znowu zbędna aktualizacja.

Mimo zastrzeżeń, jakie wzbudzają niektó-
re zabiegi inscenizacyjne, przedstawienie
jest bardzo udane. Świetnie wydobywa je-
den z głównych tematów opery, czyli sprawę
ofiary złożonej z życia w imię miłości, która
pozwala przezwyciężyć śmierć. Treliński jest
coraz wytrawniejszym reżyserem operowym.
„Andrea Chénier” w porównaniu z jego wcze-
snymi realizacjami uderza precyzją i swobodą
w poruszaniu się w wielkiej przestrzeni opery.
Znakomite literacko libretto sprzyja wyobraźni
twórcy, mistyczne wizje bohaterów niosą ją w
górze. Nie zawiedli też wykonawcy. Szczegół-
nie dobrze wypadli odtwórcy trzech kluczo-
wych partii: Keith Olsen jako Chénier, Tatiana
Borodina w partii Magdaleny de Coigny i
Mikołaj Żalasiński w roli Carlo Gerarda.

„Gdy zginę, cnota niech płacze!” – to
ostatnie słowa cytowanego na początku
wiersza Chéniera. Operowy lament pod
muzyczną dyрекcją Grzegorza Nowaka
wypadł naprawdę pięknie i przekonująco.

UMBERTO GIORDANO „ANDREA CHÉNIER”, reż.:
Mariusz Treliński, dyrygent: Grzegorz Nowak, sceno-
grafia: Boris Kudlička, kostiumy: Magdalena Testawska
i Paweł Grabarczyk, reżyseria światła: Felice Ross,
koprodukcja z Teatrem Wielkim w Poznaniu i Operą w
Waszyngtonie, premiera w Teatrze Wielkim w Warsza-
wie 15 października 2005.

