

W.A. Mozart, *Così fan tutte*

10.02.2018 \ Opera na Zamku, Szczecin

Kino w operze, czyli tak robią wszyscy?

Bogusław Rottermund \ Nielubiana przez Beethovena, zdeklasowana przez Wagnera, nieuznawana przez E.T.A. Hoffmanna i Stendhala, bardzo ceniona przez Richarda Straussa i Alfreda Einsteina, który uważał jej libretto za „logiczne i proste”, była stale porównywana do *Wesela Figara*; pełna bufonady, ironii, parodii, ale też „aura amorosa”, namiętności, drwin i goryczy – stanowi *Così fan tutte* Mozarta jest jedną z najlepszych oper buffa wszechczasów. Za przedstawienie jak z kinowego ekranu (a raczej okienka, z tylnych rzędów sprawiającego wrażenie wielkości znaczka pocztowego) można uznać przygotowany przez Operę na Zamku Mozartowski klejnot. Jego szczecińska premiera odbyła się bez wpadek, choć w pierwszym akcie wyczuwało się napięcie całego zespołu wykonawczego, nie wyłączając solistów, co skutecznie wpływało na radość słuchania. W pierwszej scenie przytrafiła się niewielka asynchroniczność między solistami a orkiestrą. Akt drugi był już bez zarzutu – przebiegał swobodniej, żwawiej, dynamiczniej i nie w aż tak poważnej atmosferze jak pierwszy.

Realizatorzy (reżyser: Jacek Popis, dyrygent: Jerzy Wołosz, scenografia: Julia Skrzynecka) zdecydowali się na kilka zaskakujących rozwiązań. Podczas wykonania uwertury na małoformatowym kinowym ekranie wyświetlano kolorowe, amatorskie (bądź na nie stylizowane), sympatyczne wakacyjne scenki. W jednej z nich rozpoznać można było miejsce jej nakręcenia – grecką wyspę Zakynthos, chociaż według libretta akcja dzieje się w Neapolu. Dopiero po chwili okazało się, że to swego rodzaju entrée ma w zamyśle realizatorów głębszy sens – wprowadza widza w dalszy ciąg przedstawienia. Niemal cała gra sceniczna odbywała się w obszarze wyznaczonym przez obrys ekranu kinowego, przy reszcie zasłoniętej czarną kotarą. Do złudzenia przypominało to kino. Akcję aktu pierwszego przeniesiono przy tym do XX wieku, na co wskazywały gustowne kostiumy (Martyna Kander) i elementy dekoracji (parasole przeciwsłoneczne, rowery, fotele, hamak, żagiel). Drugi akt wprowadził pod tym względem pewną dwuznaczność: rozgrywał się albo w epoce Mozarta, albo nadal kilkadziesiąt lat temu, jeśliby potraktować równie piękne kostiumy jak stylizowane na drugą połowę XVIII wieku współczesne karnawałowe przebrania bohaterów. Wyświetlane nad sceną polskie tłumaczenie (Zdzisław Jaskuła) oryginalnej włoskiej wersji językowej nie ustrzegło się kilku lapsusów i pomyłek (na przykład „śmieją” zamiast „śmia”).

Dyrygent Jerzy Wołosz pewną ręką prowadził zespół do sukcesu. Orkiestra grała sprawnie, równo, chociaż brzmienie instrumentów smyczkowych nie było zbyt nasycone (zapewne z powodu małej ich obsady), ale czyste intonacyjnie, przejrzyste, artykulacyjnie wyrównane i ze zgrabnym frazowaniem. Na w pełni uzasadnioną pochwałę zasłużyli waltorniści operujący nieskazitelnym zadęciem, szeroką skalą dynamiczną (świetne pianissima!) i wysoką biegłością techniczną oraz idealnym zgraniem. Dzielnie spisywała się grupa instrumentów dętych drewnianych. Najślabszym ogniwem okazała się kostyczna, mało elastyczna agogicznie, nieco nerwowa klawesynistka Monika Kolasińska, której nie ubrano w kostium. Chór posłusznie reagował na wskazania batuty. Wskutek zaś zbyt słabo zróżnicowanych i umiarkowanych

temp brakowało chwilami lekkości i owego esprit, co w niektórych fragmentach wpłynęło na wrażenie ociężałości przebiegu. Scenografia Julii Skrzyneckiej okazała się wysmakowana plastycznie, między innymi dzięki zastosowaniu niemal wyłącznie ciepłych kolorów. Zawierała tylko niezbędne elementy, a dobór motywów i kolorystyki był non plus ultra oraz znakomicie dopasowany do charakteru i treści każdej sceny. Dzięki temu nie sprawiała wrażenia minimalistycznej.

W sześciuosobowej stawce solistów każdy dysponował nieco odmiennymi warunkami i walorami głosowymi. Tym bardziej na uznanie zasługiwały wszystkie sceny zawierające tercety (w tym aż trzy męskie), kwintet aż po rewelacyjnie skomponowany finałowy sekstet, w których nie doszło do dominacji żadnego z wykonawców jawiących się jako zespół zgranych i rozumiejących się scenicznych partnerów. Tomasz Łuczak (Don Alfonso) najbardziej poważnie podszedł do swojej roli. Śpiewający dość krótką artykulacją, wyraziście muzycznie – ale nie pod względem dykcji – z biegiem przedstawienia stawał się coraz bardziej przekonujący mimo oszczędnego stosowania środków aktorskich. Anna Farysej (przebiegła Despina) ze swadą i animuszem wcielała się w kreowane przez siebie postaci służącej, lekarza, a zwłaszcza notariusza, nadając im barwną charakterystykę i wieloznaczną wymowę. Przekonująco realizowała pod względem aktorskim te charakterystyczne role. Jej lekki, typowo mozartowski sopran o ciepłym, okrągłym brzmieniu, z niezłą techniką wokalną idealnie wpisywał się w konwencję przedstawienia.

W budowaniu komizmu postaci dzielnie sekundował jej Paweł Konik (Guglielmo) nie popadł w pułapkę nadmiernego liryzmu, do którego predestynuje go tembr głosu. Śpiewał czysto, logicznie, ze swobodą wokalną i plastycznym prowadzeniem frazy (aria *Donne mie*). Monice Korybalskiej nasycone brzmienie, ekspresja słowa idąca w parze z muzyczną oraz aktorską pozwoliły na spójne i wszechstronne ukazanie postaci Dorabelli oraz własnych możliwości. Apogeum stanowiła aria *Straszne męki*, która zabrzmiała wręcz patetycznie. Victoria Vatutina (Fiordiligi), dysponująca stosunkowo delikatnym, sprawnym technicznie sopranem o głębokiej wibracji i bardzo cichym najniższym rejestrze, dała się jeden raz przykryć głosowo przez Dorabellę (w drugiej scenie pierwszego aktu). W swą rolę wkładała sporo emocji, zwłaszcza w długiej, trudnej technicznie, pełnej afektu i heroizmu arii *Come scoglio*, będącej w gruncie rzeczy parodią gatunku rodem ze starej opery seria.

Dodanie odrobiny szaleństwa i nieobliczalności wpłynęłoby ożywczo i dynamizująco na spektakl. Mam nadzieję, że w kolejnych przedstawieniach tak się stanie. Premierowy pokaz przyjęto ponad pięciominutową owacją na stojąco.