



Żałosne przypadki celebryty

Odkąd dowiedziałem się, że nasi rodzimi celebryci nie gardzą żadną okazją zarobku, że potrafią zaszczyścić imprezę w zamian za parę markowych dzinsów lub kosz delikatesowy, że miotają się w sieci niespłaconych kredytów i każde zarobione pięćset złotych to dla nich fortuna – zrobiło mi się ich serdecznie żal. A przecież nie powinno: przy wszystkich uciążliwościach mają swoje sekundy, czasem nawet minuty sławy, pławią się w świetle jupiterów (pan tu stanie z tym bukiem, pani się napije naszej zdrowej wody, państwo się podpiszą, jeszcze tylko z profilu i uśmiech), a my mamy kogo podziwiać, mamy się kim ekscytować, mamy komu serdecznie współczuć, gdy media jak z rękawa sypią kolejnymi newsami.

„A może Falstaff dzisiaj to też ikona współczesnego artysty, jego duchowej kondycji, a właściwie opowieść o wszechwładzy mediów, o mechanizmach ich działania, które kreują rzeczywistość, zawłaszczają wizerunki, tworzą idoli i bohaterów, dopisując im biografie i skandale?” – pyta Tomasz Konina w programie do opery Verdiego. „Verdi i Boito w ich lirycznej komedii stworzyli ironiczno-gorzką opowieść o potrzebie wielkich baśniowych narracji, których bohaterami współcześnie stają się ikony mediów – właśnie tak jak pewien znany francuski aktor czy pewien znany brytyjski książę, którego ślub, za pośrednictwem kamer, oglądał co trzeci człowiek na świecie.

Jesteśmy tacy, jak nasi bohaterowie, idole, ikony. Za tym samym tęsknimy, to samo nas kusi”. Konina nawiązuje oczywiście do bardzo konkretnego celebryty – Gerarda Depardieu.

Hm, dość odległe wydaje mi się to skojarzenie i fundamentalnie nie zgadzam się z taką koncepcją. Co oczywiście nie zmienia faktu, że inscenizator (Konina zaprojektował też funkcjonalną scenografię i jest współautorem kostiumów) potrafił ją uzasadnić, tworząc spektakl inteligentny i szczerze zabawny, a przy tym nieosuwaający się w farsę. *Falstaff* jest bowiem dziełem wielowymiarowym i wielu reżyserów wyciągało z niego różne sensy. Widziałem już wersję przeniesioną w rzeczywistość angielskiej *middle class* z lat pięćdziesiątych XX wieku, gdzie istotna była mniej lub bardziej subtelna intryga towarzyska – miłe zajęcie dla ludzi znudzonych. Filipika Koniny przeciw płytkości i miałości naszego świata to gest zrozumiały, ale w przypadku tej właśnie opery możliwy do przyjęcia tylko pod warunkiem żelaznej konsekwencji w prowadzeniu akcji.

Oddzielmy więc ideę od ozdobników. Sława daje status i jest warunkiem społecznego istnienia. Sławę dają media. Media deprawują zarówno celebrytów, jak widzów. Zniewolony i zdeprawowany artysta zaprzeda się złu. W porządku, ale opera nazywa się *Falstaff*, nie zaś *Depardieu*. Konina musiał zatem swój pomysł narzucić na siatkę intrygi i zadbać, by

siatka się nie rozpruła. Rozkładając akcenty w taki sposób, ujednoznaczniał i zbyt sformatował nieoczywistą w oryginale postać tytułową.

Jest o czym dyskutować. Piotr Urbański kończy swój esej w programie słowami: „Jego dowcip i błyskotliwość wcale nie zachwycają, a raczej irytują. Falstaff to – zgodnie ze znaczeniem swego nazwiska – «fałszywa moneta». Zasługiwał na potępienie, a jednak Mistrz ze Stratfordu w swej wielkoduszności go ocalił. Może w tej perspektywie warto popatrzeć na pozornie radosny, skrzący się i słownym, i muzycznym dowcipem finał Verdieńskiego *Falstaffa*?”. U Koniny bohatera „ocala” jego bezmierne zaufanie: w blasku fleszy otrząsa się z upokorzenia (o którym, jak pewnie wie, wszyscy pojutrze zapomną) i śmiało podąża – Konina stawia w tym miejscu kropkę nad i – ku jaśniejącym wieżom Kremla. I już. Falstaff-Depardieu zdaje się całkiem bezrefleksyjny i wyzuty z poczucia tragizmu. Tragizm mogą dostrzec tylko widzowie. Ale to zbyt poważne słowo, które w naszym świecie już się zdewaluowało. Cóż jest tragicznego w kramarskich targach celebryty, który widzi okazję łatwego zarobku na ludzkiej naiwności? Podstarzałego amanta, którego miłosne podboje wypływają bardziej z potrzeby samopotwierdzenia niż z chęci poprawy losu? Falstaff Koniny nie jest wyzuty z honoru – on tego pojęcia, jak wiadać, po prostu nie rozumie. Próżny

i powierzchowny we wszystkim co robi, przemierza scenę powodowany przede wszystkim pragnieniem poklasku (niech się dzieje, co chce, byle były przy tym kamery). Alice Ford przy okazji rozprawy z natrętem rozgrywa swoją grę („wystawiając” Falstaffa mężowi, tuszuje może własne grzeszki), Nannetta i Fenton (rozbisurmanione dziewczynisko i majster „złota rączka”) z zapalem dążą do mezaliansu i skandalu towarzyskiego. Meg Page współknuje intrygę z pełnym zaangażowaniem, wspomagany od czasu do czasu łykiem napoju z podręcznej piersiówki. Zblazowana Quickly ma przy tym sporo dobrej zabawy. Popędliwy Ford wydaje się – co ciekawe – przegrywać partię: nie dość, że nie udało mu się skojarzyć planowanego małżeństwa córki z młodym i energicznym doktorem Cajusem (ten ma co prawda słabą głowę, ale za to mocną pozycję społeczną), to jeszcze czuje się moralnie zobowiązany wobec własnej żony, skrzywdzonej podejrzeniami. Reżyser nie ma najlepszego zdania o nikim z nas (my, publiczność, jesteśmy bowiem tacy sami jak oni) i subtelnie rozprawia się z naszym dobrym samopoczuciem. Dzieciniec, któremu z pewnym zdziwieniem przypatrujemy się od pierwszego obrazu, to nic innego jak nasi następcy, od pierwszych chwil tresury społecznej uczeni łykania medialnej papki. Jakież to szczęście zobaczyć z bliska wspaniałe kamery i błyszczącego celebrytę: rozdającego autografy, otoczonego wianuszkami wielbicieli. Przyszłość niepokoi.

A ozdobniki? Niektóre przydatne: świetnym pomysłem było wprowadzenie postaci młodego człowieka, być może wychowanka albo syna Fordów, który pełni różne funkcje: pomaga wychowawczyniom we wspomnianym przedszkolu, przynosi listy Falstaffa, swoją obecnością i scenicznymi działaniami „zszywa” intrygę. Dwie nieprzepadające za sobą kumy, przesiadujące na ławeczce pod balkonem domu Fordów, z narastającą ciekawością nasłuchują odgłosów awantury. Bardolf i Pistol, podtatusiali i niezbyt udolni totumfaccy Falstaffa, niejedno z nim przeszli i stać ich na pewną pobłażliwość, nawet gdy opowiedzą się już przeciwko dotychczasowemu patronowi. Skapany w Tamizie, wysychający na ławeczce Falstaff prosi o szklankę grzanego wina. Nikt mu jej nie przynosi. Ce-

lebryta chwilowo „odpadł”. Niektóre działania sceniczne były jednak zbyt przerysowane: groteskowa ekipa filmowców albo reporterów telewizyjnych wylamywała się z konwencji – było nie było – komedii, zbytnio ciążąc w stronę farsy.

W sumie uznanie dla reżysera – śpiewacy wiedzieli, jakie postacie mają zagrać. Mark Morouse, amerykański baryton występujący na scenach niemieckich, śpiewał Falstaffa swobodnie, może nawet zbyt swobodnie, bo jego wokalna dezynwoltura wydawała się adekwatna do powierzchownych gestów bohatera. Stanisław Kufluk stworzył Forda – człowieka prawdziwego, nie marionetkę. Kapitałna różnica między nim a Falstaffem w ostatniej scenie polega na tym, że Ford przeżywa załamanie swoich planów z godnością, a po Falstaffie niepowodzenie spływa jak po kaczce. Białoruski baryton dysponuje głosem o interesującym brzmieniu i dużej mocy – nic dziwnego, że na premierze odniósł zasłużony sukces. Na słowa najwyższego uznania zasłużyła Helena Zubanovich, polska śpiewaczka osiadła od lat za granicą. Jej głęboki alt dawał dobrą podstawę w żeńskich ansamblach, a zdolności aktorskie pozwoliły stworzyć postać doświadczonej kobiety, która bawiąc się intrygą, umie rozproszyć nudę uporządkowanego życia. Pozostałe panie były świetne postaciowo: Galina Kuklina (Alice Ford) ma ładny głos, ale śpiewała trochę rozproszonym dźwiękiem, Natalia Puczniewska (Nannetta) nie zawsze i nie w pełni panowała nad oddechem. Spodobała mi się wokalnie Magdalena Wilczyńska-Goś (Meg Page). Zwrócił uwagę

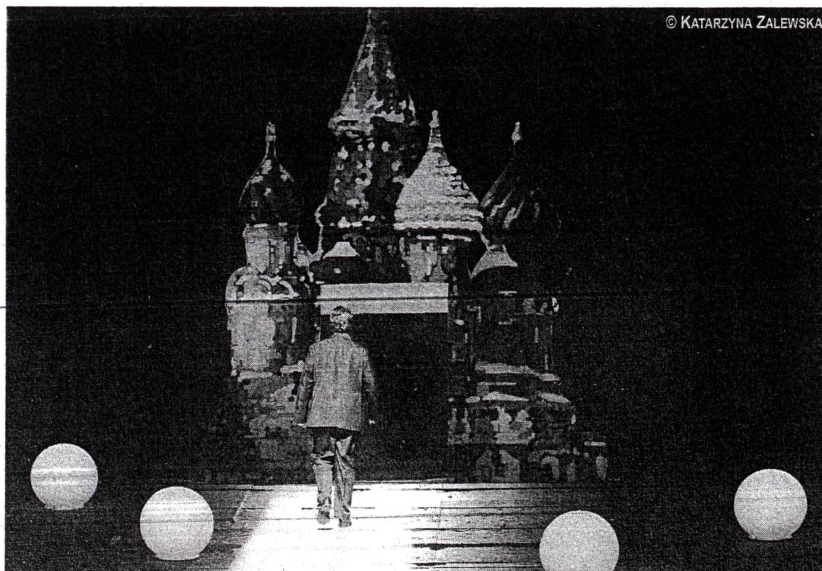
Piotr Friebe – młody i energiczny Doktor Cajus mógł być realnym zagrożeniem dla małżeńskich planów Fentona i Nannetty. Fentonem w poznańskim spektaklu był Mikołaj Adamczak, którego występ w partii Leńskiego w Szczecinie omawiałem niedawno. Nie mam już obaw co do wolumenu jego głosu, powtarzam jednak zastrzeżenia do emisji wysokich dźwięków. Aria z ostatniego aktu jest belcantowa, a nie werystyczna, więc wszystkie łkania i portamenta można było sobie z powodzeniem darować. Adamczak jest jednak znakomity sceniczenie: jeśli potraktuje swój piękny głos z należytą troską, może wiele osiągnąć. Trzeba też wspomnieć o Karolu Bochańskim i Andrzeju Ogórkiewicz, którzy w partiach Bardolfa i Pistola sprawdzili się zarówno wokalnie, jak aktorsko.

Gabriel Chmura przygotował spektakl rzetelnie, choć nie nad wszystkimi szczegółami udało się zapanować (ansamble – zwłaszcza kobiece – w drugim obrazie pierwszego aktu aż się proszą o dopracowanie, podobnie waltornia w trzecim akcie). Energicznie prowadzonemu zespołowi zbywało nieco na subtelności. A przecież inscenizacja Koniny jest sama przez się dość głośnym manifestem.

LECH KOZIŃSKI

Giuseppe Verdi *Falstaff*. Kierownictwo muzyczne: Gabriel Chmura, reżyseria i scenografia: Tomasz Konina, kostiumy: Tomasz Konina, Czesław Pietrzak, Monika Zajączkowska. Premiera w Teatrze Wielkim w Poznaniu 21 czerwca 2013.

MARK MOROUSE (*Falstaff*) – scena finałowa
Na winiecie: scena druga z aktu pierwszego



© KATARZYNA ZALEWSKA