



Fidelio, w którym zabrakło Leonory

Inscenizację w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej
oparto na brawurowym pomysle, żeby z dzieła Beethovena
pozostawić tylko to, w czym tkwi SIŁA i PIĘKNO
jego jedynej opery – MUZYKĘ.
Przegrał teatr

✎ Bartosz Kamiński



Fot. Krzysztof Bielński/TW – ON

Fidelio pozostaje dla inscenizatorów wyzwaniem – nie tylko ze względu na konieczność wyboru jednej z wersji dzieła, które Beethoven przerabiał i poprawiał. Nawet najpopularniejsza, z 1814 roku, będąca podstawą koprodukcji Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, Opery Królewskiej w Kopenhadze i Nederlandse Reisopera w Enschede, jest dramaturgicznie nieśpójna. Dowodzi, że teatr nie był żywiołem kompozytora, który sięgnął po popularny w swych czasach gatunek singspielu, ale wypełnił go głównie muzyką kreśloną z symfonicznym rozmachem. Stylistyczna różnorodność i niedoskonałe libretto to nie koniec problemów – dzieło rozpoczyna się niczym realistyczna komedia, uderza w ton melodramatu, by w końcu zmienić rejestr na patetyczny. Wokalno-orkiestrowe sceny finałowe, zgodne z formułą „oper ocalenia”, popularnej od czasów rewolucji francuskiej, podkreślają symboliczny charakter *Fidelio*.

Oblekając tak szczególną materię w kształt sceniczny, reżyser John Fulljames zdecydował się na krok radykalny – zrezygnował z mówionych dialogów, pozostawiając tylko numery muzyczne i dokonując zmian w ich kolejności,

bez burzenia biegu dramatu: aria Marceliny brzmi przed jej duetem z Jaquinem, Don Pizzaro śpiewa złowieszczą arię nie na wejście, lecz po duecie z dozorcą. Zredukowane są scenografia, projekcje i kostiumy autorstwa Steffena Aarfinga. Minimalistyczna przestrzeń z białym ekranem w tle w akcie pierwszym przedstawia szatnię pracowników zakładu karnego, w drugim – przepastne podziemia więzienia, tu i ówdzie oświetlone pionową wiązką światła. Wyabstrahowany i szlachetny obraz niepotrzebnie przybiera w miarę rozwoju akcji rys współczesny: telefony komórkowe, zwłaszcza w rękach osadzonych, robią groteskowe wrażenie. Leonora, której przemianę w *Fidelio* oglądamy w prostych, wymownych ujęciach obcinania włosów w projekcji podczas uwertury, wchodzi do świata mroku i upodlenia zza białego ekranu, gdzie z niegasnącą nadzieją i uporem bliscy uwięzionych domagają się ich uwolnienia, demonstracyjnie przyciskając do półprzezroczystej płaszczyzny zdjęcia skazanych, zaginionych, porwanych.

Rozegrany na uwerturze symboliczny obraz politycznego terroru jest najmocniejszą sceną przedstawienia, które z czasem grzęźnie w banalnie ustawionych sytuacjach. Wbrew

24.10.2021
Teatr Wielki –
Opera Narodowa
L. van Beethoven
Fidelio

zamierzeniom reżysera, który wyjaśnia w programie, że wyciął „nie tak istotny dla przedstawienia całej historii” tekst mówiony, aby „dojść do emocjonalnego jądra”, szybko staje się jasne, że *Fidelio* bez dialogów jest jak stół z powyłamywanymi nogami. Dramaturgia nie ma na czym się oprzeć, tekst śpiewany jest tak retoryczny, że nie posuwa akcji naprzód, a reżyserskie rozwiązania są ogólnikowe. Widz ogląda raczej zainscenizowany koncert w kostiumach, a nie pełnowymiarowy teatr. W takim kształcie lepiej się sprawdza akt drugi, poprowadzony przez Beethovena szerokim muzycznym łukiem, który w części centralnej uzupełniono tu kojącą muzyką *Adagia* z *Kwartetu smyczkowego* op. 132, a nie – jak nakazuje tradycja zapoczątkowana ponoć przez Mahlera w Wiedniu – uwerturą *Leonora III*.

Na ile szczególną formę tej inscenizacji udało się wypełnić gęstą i wymowną treścią emocjonalną i zainteresować odbiorcę, zależy od wykonawców. Premiera inscenizacji odbyła się w Kopenhadze we wrześniu 2020 roku, w Warszawie przygotował ją uznany niemiecki dyrygent Lothar Koenigs. Warstwa orkiestrowa zabrzmiała nieporównanie lepiej niż wokalna. Od pierwszych taktów uwertury (wybrano *Leonore II*) przykuwały uwagę gęste brzmienie smyczków, świetne proporcje poszczególnych sekcji, z należycie, śmiało grającymi dętymi, tak istotnymi w partyturze *Fidelio* i chwilami z zamiłowaniem eksponowanymi przez dyrygenta. Zastrzeżenia budzić jedynie mogło nieco ociężałe tempo lepszych numerów w akcie pierwszym, nie pomogło to inscenizacji zyskać odpowiedniego nerwu. Akt drugi, poprowadzony został wzorowo – pełen dynamicznych niuansów, z szerokim symfonicznym gestem i wspaniałą kulminacją.

Niestety nikt ze śpiewaków w premierowej obsadzie nie spełnił wymogów postaci, jaką mu powierzono. Nie ma udanego przedstawienia *Fidelio* bez wykonawczyni roli tytułowej, która zbuduje przekonującą postać Leonory, zdeterminowanej żony, w męskim przebraniu zatrudniającej się w więzieniu, gdzie – jak podejrzewa – w wyniku politycznej intrygi trafił jej mąż. Dunka Ann Petersen, śpiewająca tę rolę w teatrze w Kopenhadze, z którym jest związana, ma imponujące portfolio występów na europejskich scenach, zwłaszcza w operach Wagnera i Straussa. Wysoka i smukła, o idealnych fizycznych warunkach, aktorsko zbudowała rozczułającą postać, ale wokalnie najlepsze lata ma za sobą – coś po świetlistym głosie, kiedy traci on brzmienie przy zmianie rejestrów, w górnym brzmi krzykliwie i razi nadmiernym wibratem. Na nic zdało się tuszowanie tych niedostatków nazbyt emocjonalną interpretacją. Znacznie lepiej wypadł utytułowany śpiewak Torsten Kerl, którego głos ma rzadką u tenorów bohaterów cechę – łagodnie lśniąca barwę. Jego Florestan brzmiał wzruszająco, choć lepsza dykcja nadałaby wykonaniu Niemca należytego nerwu. Maria Stasiak, Polka po studiach w prestiżowym Royal College w Londynie, w roli zakochanej w *Fidelio* Marceliny błysnęła temperamentem, ale nie finezją w kształtowaniu i wykańczaniu frazy. To samo dotyczy barytona Krzysztofa Szumańskiego w roli demonicznego (ale zbyt rozhisteryzowanego) Pizzara – krewkie usposobienie nie wystarczy do należytego wykonania partii, potrzeba też dyscypliny wokalne. W premierowej obsadzie jedynie bas Krzysztof Borysiewicz w roli Rocca, poczciwego dozorcę więzienia, udanie łączył aktorskie zacięcie i kunszt wokalny. To jednak zbyt mało, żeby warszawskie przedstawienie *Fidelio* uznać za sukces.