

Kamery krążą po scenie

AUTOR: JACEK MARCZYŃSKI

Nawet wówczas, gdy polskie teatry operowe w pełni wrócą do normalnego życia, streamingi pozostaną, a także z pewnością wywrą wpływ na styl przyszłych inscenizacji.

■ Oswojenie Internetu przez teatry operowe w Polsce było niełatwym procesem, ale udało się pokonać przeszkody zadziwiająco szybko. Jest to tym bardziej godne zauważenia, że przed pandemią niemal wszystkie instytucje – poza Operą Narodową i rozpoczynającym działalność w sieci Teatrem Wielkim w Poznaniu – były technologicznie zacofane. Świat zdecydowanie wcześniej odrobił lekcję, zrozumiał, że czym innym jest rejestracja spektaklu dla potrzeb własnych, by na przykład łatwiej było przygotować do wejścia na scenę inną obsadę, a czym innym produkt artystyczny, który można zaoferować widzom w Internecie lub w kinach i jeszcze wziąć za pokaz pieniądze. Nie miały wpływu na to miał zapoczątkowany czternaście lat temu system transmisji live spektakli z Metropolitan Opera w Nowym Jorku, odbieranych w ponad siedemdziesięciu krajach.

W Polsce za sprawą pandemii drogę od teatru opartego na bezpośrednim kontakcie z publicznością do relacji z nią za pośrednictwem łącz internetowych udało się przejść bardzo łatwo. Wystarczy porównać dwa streamingowe przekazy: jesienną *Łucję z Lammermooru* Gaetana Donizettiego z Opery Śląskiej w Bytomiu i lutowy pokaz *Nabucco* Giuseppe Verdiego z wykorzystaniem drona w Operze Wrocławskiej. W obu obowiązywała jednak zasada, że opera w streamingu nie może stać się filmową adaptacją ani spektaklem teatru telewizyjnego. Ma bowiem coś, czego pozbawione są oba te gatunki – muzykę wykonywaną na żywo.

Fałsz peruk i kostiumów

Pewne zmiany wymusiła, rzecz jasna, pandemia. Wyjąwszy dzieła barokowe, kilka utworów Mozarta oraz kompozycje współczesne, opera niemal zawsze jest dużym widowiskiem, niemożliwym do wystawienia przy rygorach sanitarnych. Kłopoty zaczynają się już w momencie rozsadzenia w bezpiecznej odległości muzyków. Często stosowanym zabiegiem stało się obecnie wykorzystanie parteru widowni, gdzie po wyjęciu foteli lokowano orkiestrę, a zarówno jej widok ogólny, jak i zbliżenia na poszczególnych instrumentalistów wzmocniały świadomość, że oglądamy spektakl na żywo.

Bardziej kameralna musiała stać się również sceniczna akcja. W bytomskiej *Łucji z Lammermooru* tłum gości weselnych składał się z około dziesięciu osób, a przecież weselnicy odgrywają istotną rolę w dramatycznej kulminacji zdarzeń. Przed jeszcze trudniejszym zadaniem stanęła Opera Wrocławska, decydując się na *Cyganerię* Giacoma Pucciniego. W akcie drugim bohaterowie przenoszą się na ulicę i do kawiarni w Dzielnicy Łacińskiej, ciesząc się życiem w tłumie przechodniów, sprzedawców i dzieci, a pełną gwaru zabawę potęguje przemarsz wojskowej orkiestry. Na scenie oprócz głównych postaci zostali tym razem niemal wyłącznie odtwórcy ról epizodycznych, a muzycznie – tak jak i w spektaklu bytomskim – towarzyszyli im niewidoczni w transmisji inni członkowie chóru umiejscowieni na balkonach widowni.

Owa kameralizacja, wymuszona nie tylko przez pandemię, ale i streamingowy sposób przekazu, niesie znacznie dalej idące konsekwencje. Kamera obnaża każdy teatralny fałsz: peruka w zbliżeniu razi sztucznością, widać niedbały ścieg kostiumu, kiepską jakość użytej tkaniny. Widz siedzący na spektaklu nawet w bliskich rzędach takich mankamentów nie jest w stanie dostrzec. W obrazie streamingu nie sposób ich nie zauważyć. Być może zatem ten sposób przekazu, który nie zaniknie i po pandemii, jeszcze bardziej upowszechni zwyczaj uwspółcześniania dawnych oper. Zwykły garnitur czy współczesna sukienka wypada przed kamerą lepiej niż pobieżnie i oszczędnie zaprojektowany kostium historyczny. Kamera nie lubi też teatru udającego prawdziwe życie, chyba że są to pełne wysmakowanych drobiazgów inscenizacje, jakie przez lata robił Franco Zeffirelli. Na taką wystawność nie może sobie dzisiaj pozwolić żaden teatr operowy na świecie, a po pandemii dyrektorzy będą jeszcze długo niwelować poniesione straty.

Streaming, jeśli zagości w teatrze operowym na dłużej, będzie miał znaczenie i w doborze obsad, by przywołać przykład *Cyganerii*, bo to dzieło szczególnie narażone na fałsz w obrazie przekazywanym przez kamerę. Jeśli w rolach poety Rodolfa i hafciarki Mimi obsadzeni zostaną śpiewacy artystycznie i życiowo doświadczeni, zabije to urok tej miłosnej opowieści. W realizacji wrocławskiej szczęśliwie tego uniknięto, ponieważ zaangażowano dwójkę młodych wykonawców. Adriana Ferfecka i Piotr Buszewski nie mają jeszcze trzy-

dziestu lat, a że oboje są utalentowani wokalnie, poradzili sobie z muzyką Pucciniego. Piotr Buszewski śpiewał ze swobodą i, rzecz można, z wdziękiem, mimo że był to jego debiut w tej partii. Liryczny sopran Adrian Ferfeckiej ma szlachetność, jej popisowa aria była przekonującym wyznaniem skromnej dziewczyny. A aktorstwo obojga miało filmowy charakter – z oszczędnym gestem i mimiką, bez częstego w operach patosu, co uprawdopodobniło kreowane przez nich postaci.

Cyganeria w tej inscenizacji udowodniła, że umiejętnie pokazany realizm nie musi być jednak skazany na porażkę. To jeden z najstarszych spektakli Opery Wrocławskiej, jego premiera odbyła się w 1996 roku, a ćwierć wieku to we współczesnym teatrze cała epoka. Reżyser i autor scenografii Waldemar Zawodniński potraktował dzieło Pucciniego jak typową operę werystycką z końca XIX wieku, z ubogą

A weneckie sceny z kurtyzaną Giuliettą rozgrywały się na tle zdobionych gondoli. Poszczególne obrazy były wszakże na tyle odrealnione i miały niepojęcy klimat, że należało je traktować bardziej jako wytwór wyobraźni tytułowego bohatera.

Przekaz internetowy tej inscenizacji także potwierdził, jak ważny jest dobór wykonawców. Operze Wrocławskiej udało się pozyskać wybitnego tenora nowej generacji, Amerykanina Charlesa Castronovo, który doskonale oddał intencje reżyserskie. Hoffmann w jego ujęciu stał się współczesnym człowiekiem, który w bezskutecznym poszukiwaniu miłości odbywał podróż do coraz odleglejszych epok. Charles Castronovo z wyczuciem interpretował francuski tekst, a wokalnie uświadamiał, jak ważna w streamingowanym spektaklu jest czystość intonacyjna i wykończenie frazy. Mikroporty bezlitośnie wychwytyują każdą niedokład-

zniuansowania, to i tak Gołaszewska przykuwała uwagę. Podobnie jak Łukasz Załęski, który w roli jej ukochanego Edgara umiał odnaleźć bogactwo nastrojów w muzyce belcantowej. Postać Ashtona, złowrogiego brata Łucji, mocną kreską nakreślił Stanisław Kufluk.

W streamingu sprawdzają się ponadto rozmaite wizualizacje, już wcześniej często wykorzystywane w polskim tatrze operowym, czego przykładem jest *La finta giardiniera* (Rzekoma ogrodniczka) Wolfganga Amadeusza Mozarta w Operze Śląskiej w Bytomiu. W przedstawieniu z 2018 roku teraz na ekranie atrakcyjniej wypadła jego druga część, w której bohaterowie częściej w operach intrygi opartej na przebierankach i udawaniu kogoś innego zostali przeniesieni do lasu wykreowanego w Bytomiu głównie właśnie wizualizacjami. Ten akt miał atmosferę Szekspirowskiego *Snu nocy letniej*, a mrok wyjaśniał, dlaczego rozwikłanie *qui pro quo* zapisanego w librecie musi trwać tak długo. Było ciekawiej niż w akcie pierwszym, w którym reżyser André Heller-Lopes wpadł na pomysł, by postaci z opery Mozarta zamienić w bohaterów znanych opowieści kryminalno-sensacyjnych, od Sherlocka Holmesa, poprzez Herkulesa Poirota i Hansa Klossa, do inspektora Clouseau z *Różowej pantery*. Reżyserko nie potrafił jednak tego pomysłu rozwinąć.

Ważną rolę odegrały także obrazy dodane do *Nabucco* w Operze Wrocławskiej. Jest to przeniesienie plenerowej inscenizacji Krystiana Lady z 2018 roku, dokonane przez Cezarego Ibero. Spektakl w streamingu rozpoczynał się od filmowych scen, w których młodzieżowe bojówki niszczyły malarskie dzieła o tematyce żydowskiej, w tym *Pomarańczarkę* Aleksandra Gierymskiego. Dawny konflikt Babilonii z Izraelitami zyskał więc uniwersalną, a nawet współczesną wymowę. Kolejne filmy pokazywały zaś to, o czym w operze jedynie się śpiewa: księżniczkę Abigaille poszukującą starych dokumentów, by wyjaśnić tajemnicę swego pochodzenia, czy młodego Nabucco jako ojca ukochanej Feneny. Takie wtręty są potrzebne także i po to, by wypełnić niezbędne przerwy w spektaklu. Wieloaktowej opery nie da się zaprezentować bez zapewnienia śpiewakom odpoczynku, a widza należy zachęcić, by nie odszedł od ekranu. W przypadku *Nabucco* filmowe dokrętki miały ponadto zdynamizować tę operę o statycznej akcji, której główną wartością jest sama muzyka. Jej walory wykorzystał bas Rafał Siwek (kapłan Zaccaria), tworząc prawdziwie verdiowską kreację.

Czym innym jest rejestracja spektaklu dla potrzeb własnych, by na przykład łatwiej było przygotować do wejścia na scenę inną obsadę, a czym innym produkt artystyczny, który można zaoferować widzom w Internecie lub w kinach i jeszcze wziąć za pokaz pieniądze.

mansardą na poddaszu, kawiarnianymi stolikami „Momusa” na paryskiej ulicy i obficie sypiącym śniegiem na przedmieściach Paryża, gdzie przed zajazdem umieścił prawdziwą drożkę. Pewne pomysły scenograficzne zostały jednak teraz zminimalizowane, ważniejsze stało się ukazanie międzyludzkich relacji, więc kameralne sceny wypadały prawdziwie i miały więcej życia niż standardowo ujęty obraz tłumu bawiącego się na ulicy.

Bezlitosne mikroporty

Zdecydowanie łatwiej przenieść na ekran spektakle, gdy twórcy operują wizualnym skrótem, symbolem. Dlatego tak ciekawie wypadły *Opowieści Hoffmanna* Jacques’a Offenbacha. To także jedno ze starszych przedstawień Opery Wrocławskiej, pochodzące z 2009 roku, i również zrealizowane przez Waldemara Zawodnińskiego. Jako scenograf w każdym akcie wykreował inny świat. Dom szalonego naukowca Spalanzaniego, który stworzył żywą lalkę Olimpię, pokrywały połyskujące sentencje i matematyczne wzory. Pałac Crespela, ojca chorej Antonii, przytłaczał przepychem.

ność, w teatrze może to przykryć brzmienie orkiestry, bo głos śpiewaka nie zawsze jest w stanie się przez nią przebić. Niemal cała zresztą obsada spektaklu była wyjątkowo wyrównana. Świetnie partnerowały amerykańskiemu tenorowi Rosjanka Ekaterina Siurina (Antonia) oraz perfekcyjna w najdrobniejszym szczególe aktorskim i wokalnym Maria Rozynek-Banaszak jako lalka Olimpia. Waldemar Zawodniński dokładnie różnicował też kilkanaście postaci drugiego planu, plasując je między groteską a thrillerem.

Walorem bytomskiej *Łucji z Lammermooru* również byli wykonawcy. Przed premierą w 2008 roku holenderski reżyser Bert Bijnen tłumaczył, że w operze Donizettiego chce pokazać zdeformowany świat będący koszmarem Łucji. Niewiele z tej idei przeniknęło na obraz streamingu. Za to prawdziwie w roli tytułowej bohaterki przymuszonej do politycznego małżeństwa wypadła debutantka Gabriela Gołaszewska. Jej głos miał niewymuszoną naturalność, a w wysokich dźwiękach brzmiał równie swobodnie. A jeśli nawet z braku doświadczenia brakowało interpretacyjnego



Głos ludzki, reż. Michał Znaniecki, Teatr Wielki w Łodzi [2020]

fot. Joanna Mikiśewska / Teatr Wielki w Łodzi

Zdobywanie nowej przestrzeni

Na odrębne omówienie zasługują dwie realizacje w Teatrze Wielkim w Łodzi przygotowane przez Michała Znanieckiego, który w niebanalny sposób wykorzystał sceniczną przestrzeń. W jednoaktowym monodramie *Głos ludzki* Francisa Poulenc'a do tekstu Jeana Cocteau zamierzał posadzić widzów na scenie, blisko wykonawczyń, ale z powodu pandemii skończyło się na pokazie streamingowym. Bohaterkę, natarczywie próbującą porozumieć się przez telefon z kochankiem, który ją porzucił, umieścił w klatce-izolatce kręcącej się powoli na obrotowej scenie. Budziło to skojarzenia z pandemiczną beznadzieją i szpitalną izolacją. Ponad pół wieku temu niemożność uzyskania połączenia telefonicznego opisana w librecie była czymś zwykłym, dzisiaj stała się obrazem wyimaginowanych rozmów. W spektaklu kobieta (wybitna rola Joanny Woś) w pewnym momencie wydostawała się do świata zewnętrznego między nieme postaci – męża, kochanka, kamerdynera. Ich obecność wzmacniała przekonanie, że wszystko, co obserwowaliśmy, świadczyło jedynie o zagłębianiu się bohaterki w szaleństwo.

Zupełnie inaczej Michał Znaniecki potraktował operę *Don Pasquale* Gaetana Donizettiego. Tu akcję poprowadził na trzech planach: z tyłu umieścił dom tytułowego bohatera, w środku – muzyków i dyrygenta, a przed nimi stworzył wybieg dla chóru, odgrywającego w tej

operze rolę głównie komentatora zdarzeń. Oba łódzkie spektakle były dynamicznie prezentowane dzięki krążącym po scenie kamerzystom, ale o ile *Głos ludzki* zyskał niemal filmową narrację, to w utworze Donizettiego w eksponowaniu umowności scenografii Luigiego Scoglio oraz poczynąń bohaterów wkraść się pewien chaos. Na ekranie otrzymaliśmy dodane do dekoracji graficzne wizualizacje, a postaciom reżyser przydzielił mnóstwo rekwizytów. Ich ogrywanie miało wzmacniać efekt komediowy, ale często prowadziło to akcję w stronę płaskiej farsy. Można było odnieść wrażenie, że Michał Znaniecki nie w pełni dowierza wykonawcom, choć miał do dyspozycji kwartet solistów świetnie czujący styl opery buffa z typowym dla Donizettiego dodatkiem romantycznego liryzmu. Dariusz Machej był starym Don Pasquale marzącym o ożenku, Aleksandra Kubas-Kruk oferowaną mu na małżonkę sprytną Noriną, Marcin Bronikowski doktorem Malatestą, autorem całej intrygi, a Andrzej Lampert romantycznym Ernesto.

Na oddzielne omówienie zasługuje premiera przygotowana specjalnie na platformę VOD w Operze Narodowej, która w pandemicznym okresie systematycznie posiłkowała się wyborem swoich wcześniej zarejestrowanych spektakli. W czasie lockdownu dodała do nich nowe koncerty oraz właśnie *Sekretne życie obrazów*. Autorką scenariusza i reżyserką widowiska była Ewa Rucińska. Grupie

młodych śpiewaków skupionych w Akademii Operowej działającej przy warszawskim teatrze powierzyła kilkanaście arii z oper Monteverdiego, Händla czy Vivaldiego, by zaśpiewali je z towarzyszeniem zespołu instrumentów dawnych Capella Regia Polona Krzysztofa Garstki. Ułożone zostały zaś w spójną dramaturgicznie całość o miłosnych nadziejach, wierności i zazdrości. Swoje uczucia prezentowały postaci ze znanych obrazów. Klimat i efekt kameralnego przecież spektaklu byłby trudny do osiągnięcia na scenie, bo to montaż obrazu sprawiał, że ożywały, a potem znów zastygały w ramach dzieł: *Dziewczyna czytająca list* Vermeera, członkowie *Straży nocnej* Rembrandta czy dama na *Huśtawce* Fragonarda.

W tym streamingowym przeglądzie zabrakło dogłębnieszego omówienia strony muzycznej operowego przekazu. To odrębny temat, gdyż wiele problemów nie zostało w polskich warunkach pomyślnie rozwiązanych, choćby uzyskanie właściwych proporcji między solistami a orkiestrą lub brzmieniem chóru w sytuacji, gdy część zespołu znajduje się na scenie, a reszta śpiewa z tyłu za orkiestrą lub na balkonach. Z takimi trudnościami można się uporać, ale i tak wówczas pozostanie wątpliwość wysuwana przez najwytrwalszych operowych widzów. Ich zdaniem nic nie jest w stanie zapewnić takiego odbioru muzyki, jaki otrzymujemy, gdy śledzimy spektakl, siedząc na widowni. ■