

Oswajanie królewskiego zabytku

Jacek Marczyński \ Kiedy po uwerturze na scenie Teatru Królewskiego w Łazienkach pojawia się Figaro i, licząc kroki, zaczyna odmierzać pokój, śpiewając, jak chciał Lorenzo da Ponte: *cinque... dieci... venti...*, widz od razu zaczyna pojmować, że będzie miał do czynienia z realizacją maksymalnie wierną Mozartowi. Jest to o tyle istotne, że ta premiera stanowi pierwsze podejście nowej instytucji – Polskiej Opery Królewskiej – do arcydzieła gatunku obrosłego ogromną tradycją. Wcześniejsze wydarzenia – koncerty czy inscenizacja *Widm* Moniuszki – były tylko rodzajem ćwiczeń potrzebnych, by działający od kilku miesięcy teatr okrzepł.

Spektakl nie stanowi wszakże zaskoczenia, lecz kolejne potwierdzenie zasad wyznawanych od dawna przez reżysera, a obecnie i dyrektora, Ryszarda Peryta, który uważa, że inscenizator pełni rolę służebną wobec kompozytora. W partyturze nie dokonał zatem żadnych skreśleń, dał widzowi *Wesele Figara*, jakie współcześnie trudno zobaczyć na jakiegokolwiek innej scenie. Gdy po prawie trzech godzinach obcowania z muzyką Mozarta, w czwartym akcie intryga zaczyna wreszcie zmierzać ku szczęśliwemu zakończeniu, to i w tym momencie Ryszard Peryt niczego nam nie oszczędził. Zachował bowiem często pomijane, gdyż ponoć nie wnoszą nic ważnego do akcji, arie postaci drugoplanowych, Barbariny, Marceliny lub Basilia. A jednak przedstawienie nie dłuży się i to przynajmniej z dwóch powodów.

Pierwszy jest prosty do wyjaśnienia. Polska Opera Królewska, do której trafiła większość solistów wyrzuconych pół roku wcześniej z Warszawskiej Opery Kameralnej, ma zespół gotowy do podjęcia trudnych wyzwań. Co więcej, dyrektor Ryszard Peryt potrafił zaproponować swym artystom role zmieniające ich emploi, a oni świetnie wywiązali się z powierzonych im zadań i potrafili świetnie się nimi bawić. I tak Leszek Świdziński przez lata funkcjonujący jako tenor-amant, pokazał nowe oblicze jako zabawny Basilio. Z kolei Justyna Stępień, która w WOK debiutowała jako ulotna Bastienne, teraz stała się dojrzałą, ale atrakcyjną dla mężczyzn Marceliną. Sposób zaś, w jaki w pierwszym akcie posługiwała się wachlarzem, od razu charakteryzował postać, w którą się wcieliła. Ponadto w interpretacji Justyny Stępień aria *Il capro e la capretta* stanowiła przyjemne uzupełnienie czwartego aktu.

Obok debiutującej Marcjanny Myrlak, której chłopięco brzmiący mezzosopran połączony z naturalnym wdziękiem sprawił, że mozartowski Cherubin nabrał nieczęsto spotykanej na scenie wiarygodności, to właśnie Justyna Stępień i Leszek Świdziński sprawili najmiłą niespodziankę. Wykonawcy głównych ról przyjęli na siebie wielokrotnie wcześniej sprawdzone obowiązki. Andrzej Klimczak, obecnie zastępca dyrektora Polskiej Opery Królewskiej, obchodzi trzydziestolecie przygody z Mozartem, zatem wie dobrze, jak stworzyć stylową postać. Jego Figaro ma przebiegłość, naiwność oraz wdzięk. Jest to wszakże wdzięk dojrzałego mężczyzny, u którego doświadczenie życiowe przeważa nad młodzieńczą porywcznością, co odbija się także na interpretacji czysto wokalne, choćby w wieńczącej pierwszy akt arii *Non più andrai*. Podobnie Susanna w ujęciu Marty Boberskiej bardziej przypomina sprytną, ale dobrze znającą życie i mężczyznę Despinę z *Così fan tutte* niż młodą dziewczynę szykującą się do zamążpójścia. Głos Marty Boberskiej nie ma też tej strzelistości co

u Anny Wierzbickiej obsadzonej w partii Hrabiny, która, co prawda, pod względem wyrazowym stworzyła mało zróżnicowaną postać, ale jej niezaprzeczalnym atutem jest elegancki sposób prowadzenia frazy, zwłaszcza w arii z trzeciego aktu *Dove sono i bei momenti*. We wcześniejszej – *Porgi amor* – głos tej artystki nie miał jeszcze takiej naturalności.

Najlepsze wrażenie zrobił jednak Robert Gierlach (Hrabia Almagiva), zarówno muzycznie (dramatyczna, gniewnie zinterpretowana aria *Hai giavinto la causa*), jak i aktorsko. Nie pozbawiając swego bohatera stylowych cech znudzonego małżeństwem arystokraty, dodał mu współczesnych rysów. Wśród wykonawców dalszego planu dostrzec należy Sławomira Jurczaka jako charakterystycznego Bartola.

Obok doświadczonego zestawu solistów drugą cechą decydującą o wartości tego spotkania z Mozartem jest inscenizacyjny styl Ryszarda Peryta. Chyba trzeba było nabrać pewnego dystansu do czasów, gdy ten reżyser zdominował Warszawską Operę Kameralną, by teraz lepiej docenić jego prostotę na tle poczynąń innych twórców, próbujących uatrakcyjnić klasyczne dzieła. Oglądając *Wesele Figara*, nie odnosi się wrażenia, że inscenizacyjną skromność narzucił mu zabytkowy Teatr Królewski pozbawiony nowoczesnego wyposażenia sceny. By wykreować czteroaktową opowieść, Ryszardowi Perytowi wystarczy bowiem jeden fotel i jeden stolik oraz kilka zastawek z kolumnami nawiązujące swym charakterem do wnętrza łazienkowskiego zabytku. Do tego w tle jest zestaw projekcji inspirowanych osiemnastowiecznym malarstwem i to wszystko. Prawdziwość mozartowskich charakterów i sytuacji scenicznych Peryt potrafi przedstawić gestem lub wręcz tylko spojrzeniem, bo niczego istotnego nie dodawały przecież standardowe kostiumy Marleny Skoneczko. A rozwój akcji stymulowały nie arie, lecz precyzyjnie rozgrywane recytatywy.

Ta premiera była też kolejną próbą muzycznego dopasowania się do trudnego wnętrza Teatru Królewskiego. W *Weselu Figara* zagrało około trzydziestu muzyków, a i tak w orkiestrowym kanale zmieścił się tylko kwintet smyczkowy, oboje, fagoty, flety i waltornie. W łóżach na balkonie umieszczono klarnety i kotły. Mimo stosunkowo skromnego składu wyeksponowanie kanału orkiestrowego, jakie zaprojektowano w tym wnętrzu, spowodowało, że w niektórych momentach muzycy zagłuszali solistów. Dyrygujący całością Ruben Silva starał się przede wszystkim utrzymać mozartowski temperament, ale przy tak żywiołowych tempach zadanie ukazania finezji tej partytury w skomplikowanych warunkach akustycznych Teatru Królewskiego okazało się bardzo trudne. Potrzeba chyba czasu, by muzycy Polskiej Opery Królewskiej dobrze poczuli się w tym wnętrzu. ➤