

Teatr na estradzie

DOROTA KOZIŃSKA

W dobie globalnego kryzysu wykonania estradowe mogą się okazać przyszłością opery.

Podczas gdy wielu się zastanawia, jak wskrzesić „umarłą formę operową”, wycisnąć z niej coś pod względem teatralnym i tym oto chytrym sposobem przybliżyć współczesnemu odbiorcy – inni przecierają oczy ze zdumienia. Istnieje bowiem pokaźna grupa melomanów, którym ta rzekoma śmierć umknęła. M.in. ludzie, którzy jeżdżą po świecie za ulubionymi śpiewakami i nie przepuszczą żadnej transmisji z Met. Są też słuchacze, którym nawet teatr niepotrzebny: wystarczy parę godzin świętego spokoju we własnym domu.

Miłośnicy wykonan koncertowych plasowali się do niedawna w mniejszości. Uznawali je za zło konieczne. Trudno im było uwierzyć w tragedię Mimi, która konała po przeciwnej stronie podium dyrygenckiego niż jej Rodolfo. Muzycy rozumieli: zaczęli odkładać nuty, wprowadzać na estradę elementy gestu scenicznego, czasem nawet przebierać się w kostiumy. Kiedy publiczność przestała się dąsać, znawcy opery dostrzegli w takich wykonaniach szansę przedstawienia utworów mniej znanych bądź niesłusznie zapomnianych.

Teraz dzieje się coś dziwnego: rosnąca liczba melomanów porzuca spektakle operowe na rzecz lepiej przygotowanych i często mądrzej „wyreżyserowanych” koncertów. Niektórzy wieszczą, że w dobie globalnego kryzysu wykonania estradowe okażą się przyszłością opery, bo wkrótce już nikogo nie będzie stać na utrzymywanie kosztownych scen i finansowanie kolejnych produkcji.

Nawet jeśli te prognozy okażą się nie trafne, w świadomości organizatorów życia kulturalnego dokonał się przełom. Nie ma już szanującego się festiwalu, w którego programie zabrakłoby koncertowych wykonan opery. Dotyczy to również Festiwalu Beethovenowskiego, który w 1998 r. zdecydował się na oczywistą w tym kontekście prezentację „Fidelia”, a wkrótce potem zaczął się zapuszczać w coraz dal-

sze rejony, odkrywając przed słuchaczami skarby nieczęsto goszczące albo w ogóle nieuwzględniane w repertuarach naszych teatrów.

Polskie wykonawstwo operowe istotnie jest dziurawe jak ser szwajcarski. Grupa zapaleńców, którzy zapragnęli przynajmniej częściowo te luki zapełnić, znalazła orędowniczkę w osobie Elżbiety Pendereckiej, z której pomocą na Festiwalu ruszył cykl „Nieznane opery”. Merytorycznym opiekunem całości został Piotr Kamiński, znawca opery i jej niestrudzony popularyzator – w formie rzetelnej i błyskotliwej, nieobrazującej inteligencji słuchacza. Za batutę chwycił Łukasz Borowicz, jeden z najszerzej myślących dyrygentów młodego pokolenia. Obydwu od początku towarzyszy pianistka Anna Marchwińska, doświadczona korepetytorka śpiewaków. W kolejnych przedsięwzięciach uczestniczyli pieczołowicie dobierani soliści i najlepsze polskie zespoły, z Polską Orkiestrą Radiową na czele. Wszystkie wykonania zarejestrowano na płytach CD.

Sformułowanie „Nieznane opery” okazało się na tyle wieloznaczne, że z czasem rozszerzono tytuł o słowa „znanych twórców”. Cykl objął bowiem także arcydzieła, które nie trafiły przedtem na deski polskich teatrów. Na pierwszy ogień, w 2008 r., poszła wówczas „Lodońska” Cherubiniego, komedia heroiczna z polskimi akcentami, zaprezentowana w wersji oryginalnej po przeszło 200 latach od premiery w Warszawie. Rok później rozbrzmiał „Der Berggeist” Spohra, operowa baśń o karkonoskim duchu znanym w Polsce pod imieniem Liczyrzepy, która zeszła z europejskich afiszy jeszcze w XIX wieku. Potem przychodził kolejno czas na polską premierę „Euryanthe” Webera; na istotnie zapomnianą „Marię Padillę” Donizettiego (we współpracy z Doris Yarrick-Cross z Uniwersytetu Yale, opiekunką wokalną także późniejszych ogniw cyklu); wydobyty z niepamięci poemat tragiczny „L'amore dei tre re” Montemezziego; pier-

wotną wersję „Simona Boccanegry” Verdiego; „Ifigenię na Taurydzie” Glucka, jedno z najbardziej przełomowych dzieł w historii opery, które w Polsce wystawiono tylko raz, z inicjatywy Bohdana Wodiczki. Doszły trzy polskie premiery oper angielskich: „The Turn of the Screw” Brittena, „Riders to the Sea” Williamsa i „At the Boar's Head” Holsta (prawykonanie wersji pełnej); wreszcie wychwalana przez Hanslicka „Djamileh” Bizeta, której żaden teatr operowy nie zainscenizował od stu lat z górą.

W tym roku na Festiwalu zagości kolejny nieobecny w Polsce kompozytor operowy: Rimski-Korsakow. Na koncercie 23 marca zabrzmiały nie tylko suity ze „Śnieżynki” i „Legendy o niewidzialnym grodzie Kitiezu”, ale też jednoaktowa baśń jesienna „Kości nieśmiertelny” – rosyjska odpowiedź na wątki z Wagnerowskiego „Parsifala”. Jej tytułowy bohater – czarodziej, którego nie da się zabić, bo przemyślnie ukrył swą śmierć – rozpałał wyobraźnię wielu twórców, począwszy od Puszkina, przez braci Strugackich, na prozie Sapkowskiego i amerykańskich komiksach *fantasy* skończywszy. Jeśli rozpalą wyobraźnię warszawskich słuchaczy, w przyszłych latach liczę na pełne wykonania obydwu oper, z których suity dopełnią program. Poproszę też o „Noc majową” i mam nadzieję dożyć chwili, kiedy ujrzę któreś z tych arcydzieł na polskiej scenie.

A jeśli ktoś nie gustuje w rarytasach albo lubi tylko te piosenki, które zna? Prawie na każdym Festiwalu znajdował coś dla siebie: od „Orfeusza” Monteverdiego aż po „Otella” Verdiego. W tym roku jest szansa pogodzić szperaczy z tradycjonalistami. Moniuszkowska kantata albo „mała opera” – „Widma” – zabrzmiały w zrekonstruowanej wersji pierwotnej. Widziałam ten utwór w najrozmaitszych inscenizacjach i jestem pewna, że wykonanie koncertowe tylko mu się przysłuży. Umiar w wywoływaniu duchów – także muzycznych – jest zawsze wskazany. ©