

Place niewoli, place wolności

Krzysztof Stefański \ Życie miast toczy się na placach. Nie inaczej jest w przypadku wrocławskiego placu Wolności rozciągającego się nad fosą miejską pomiędzy budynkiem Opery a Narodowym Forum Muzyki. Wieczorem można tu spotkać rolników i deskorolników korzystających z rozległej i równej nawierzchni, spacerujące pary, bawiące się dzieci, tańczącą młodzież. Często urządza się tu plenerowe koncerty. W przeszłości plac sąsiadujący z zamkiem królewskim był miejscem parad wojskowych, a w roku 1938 podczas Niemieckiego Święta Sportu i Gimnastyki ćwiczyli tu członkowie Hitlerjugend, do których przemawiał Adolf Hitler z balkonu pobliskiego hotelu Monopol. W tym roku plac Wolności po raz pierwszy był również miejscem operowego superwideska. Reżyser Krystian Lada w swojej inscenizacji *Nabucco* Giuseppe Verdiego postanowił nawiązać do historii tego miejsca.

Akcja rozgrywa się zatem na miejskim placu z szerokimi schodami, ozdobionym gigantycznym pomnikiem przedstawiającym głowę Nabucca (w finale drugiego aktu pomnik obróci się, ukazując twarz Abigaille, by wreszcie rozpaść się w zakończeniu opery). Na placu toczy się życie Izraela. Chór w barwnych kostiumach Natalii Kitamikado stylizowanych na lata pięćdziesiąte rozmawia, flirtuje i bawi się. Kontrast dla tej kolorowej społeczności stanowił balet armii Nabucca w mundurkach i podkolanówkach, przywodzący na myśl zbrojną młodzieżówkę. Akcję sceniczną pilnie śledzą kamery, niczym media transmitujące na żywo rozgrywający się na scenie spektakl władzy. Wyświetlane na gigantycznym ekranie zbliżenia wydobywają osobiste historie i indywidualne emocje z tłumu. Kamerzyści byli jednak nie tylko współautorami warstwy wizualnej dzieła: spacerując po scenie ze swoim sprzętem, stawali się jednocześnie aktorami widowiska, korespondentami wojennymi.

W sposób całkiem udany reżyser nawiązał do widowiskowego aspektu dyktatorskich rządów. Poszczególne akty zapowiadały urywki propagandowych filmów z dworu Nabucca, sam król Babilonu w swojej pierwszej scenie przemawiał ze szczytu opery wśród proporców i flag (na szczęście neutralnych, szarych) w płaszczu i czapce godnych generalissimusa Stalina. W tym czasie balet pozdrawiał go pokazem gimnastycznym niczym w Korei Północnej – choć, niestety, nie aż tak precyzyjnym i skoordynowanym. Rolę świątyni Salomona spełniały dzieła sztuki – beczeszczone i rabowane w pierwszym akcie przez babilońską armię. Z tym spójnym obrazem grył się jeden element: dzierżone przez członków baletu kałasznikowy lepiej byłoby zastąpić bardziej stosownymi do odwzorowywanej epoki mauserami. W dwóch symbolach ponadto reżyser posunął się trochę za daleko. W scenie wydania wyroku na Izraelitów Babilończycy wysypują na schody worki pełne butów, a przy nawróceniu Nabucca władcę otacza galeria żydowskich stereotypów (między innymi rabin z pejsami i w kapeluszu, lichwiarz w kamizelce, pomarańczarka), w tym również obozowy więzień w pasiaku. Niektóre paralele należy kreślić z większą delikatnością.

Ciekawym pomysłem było wykorzystanie wnętrza przylegającego do sceny zaplecza opery. Zamykająca gmach kolumnada stanowiła naturalną scenografię, godną pałacu dyktatora. We wnętrzu opery umieszczono „świątynię kultury” – kolekcję dzieł sztuki, której proces

beczszczenia widzowie oglądali w sposób zapośredniczony przez kamery. W pierwszym akcie obrazy zostały wyniesione z wnętrza i umieszczone w drewnianych skrzyniach jak podczas ewakuacji i zabezpieczenia zbiorów muzealnych. Wreszcie to w biurku jednego z operowych gabinetów Abigaille odnalazła dokument stwierdzający, że urodziła się z matki niewolnicy. Zaskakująco mało było natomiast elementów charakterystycznych dla wrocławskich superwidesk. Pirotechnikę stosowano oszczędnie i w momentach, które ją w pełni uzasadniały (rażenie Nabucca piorunem w drugim akcie). Tylko raz na scenę wjechał wehikuł pełen babilońskich żołnierzy. Obyło się też bez udziału żywych zwierząt.

Zaskakująco ciekawa inscenizacja prawem kontrastu musiała odbić się negatywnie na warstwie muzycznej. Wśród solistów trudno było mieć zastrzeżenia wyłącznie do Janiny Postrożnej w roli Feneny – śpiewającej pewnie, mocno i czysto oraz do dźwięcznego basu Jakuba Michalskiego w roli Arcykapłana. Krum Galabov jako Nabucco mógł imponować potęgą głosu w niskim i środkowym rejestrze, jednak w górze brzmiał w sposób zbyt zduszony i piersiowy. Galabov wypadł jednak znacznie lepiej niż jego operowy adwersarz Zachariasz w wykonaniu Wołodymyra Pańkiwa, który wprawdzie śpiewał donośnie, lecz przez cały spektakl zmagał się z intonacją, a potężna vibracja tylko utrudniała identyfikację, jaką właściwie wysokość dźwięku śpiewa. Anna Lichorowicz w roli głównej antagonistki Abigaille najlepiej sprawdzała się we fragmentach lirycznych, jak końcowe *Su me... morente... esame...*, natomiast przerysowanie koloratur czyniło tę postać dość karykaturalną. Wreszcie Adam Zdunikowski w roli Izmaela miał wyraźne problemy z trafianiem w wysokie dźwięki, a frazowanie w jego partii praktycznie nie istniało.

Honor solistów częściowo ratował chór prowadzony przez Agnieszkę Grabowską-Borys, powiększony o chóry Uniwersytetu Ekonomicznego oraz Politechniki Wrocławskiej, który radził sobie z wymaganiami sceny na otwartym powietrzu dzięki wyrazistej dykcji i krótkiej artykulacji jak w chórze *Lo vedeste? Fulminando* kończącym akt pierwszy. Niestety, w warunkach spektaklu plenerowego nawet połączonym trzem chórom czasem brakowało wolumenu. Orkiestra prowadzona przez Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego brzmiała ostro i wyraziście szczególnie we wszystkich fragmentach o charakterze batalistycznym, jednak konieczność amplifikacji zespołu sprawiła, że dźwięk wydawał się nieco przytłumiony.

W ostatnich latach tradycją stało się przenoszenie po pewnym czasie superwidesk do wnętrza opery (skoro kostiumy są już gotowe, to czemu ich nie wykorzystać?). Z chęcią zobaczyłbym ponownie spektakl Krystiana Lady, lecz tym razem w bardziej sprzyjających warunkach akustycznych.