

# Niezapomniane debiuty Tomasza Koniecznego i Norberta Ernsta

David Salazar

OperaWire

Długo oczekiwany wagnerowski „Pierścień Nibelunga” powrócił na scenę Metropolitan Opera w sobotę popołudniu przedstawieniem „Złota Renu”. Dramat muzyczny Wagnera zawsze przyciąga rzesze widzów. I tym razem sala była wypełniona po brzegi. Wznowienie osławionej „maszyny” Roberta LePage’a przyniosło kilka debiutów obsadowych. I można śmiało powiedzieć, że te „nowe twarze” okazały się gwiazdami przedstawienia.

## W debiutach siła

Jakiegokolwiek podsumowanie spektaklu należy rozpocząć od Tomasza Koniecznego, który od lat odnosi sukcesy w Europie. Ma na swoim koncie występy w partii Wotana, jednak w Met został obsadzony w roli „złego” Alberyka. Prawda jest taka, że Konieczny dał jeden z najwspanialszych występów tego sezonu w Met, odmalowując wielobarwny portret tragicznej postaci, która spotyka się z szyderstwami i odrzuceniem ze strony osób, które czują się od niej lepsze. Utraciwszy wszystko, wchodzi na ciemniejszą ścieżkę.

Naturalnie Alberyk chce przejąć kontrolę nad światem, co czyni go arcyłotrem, jednak za sprawą Koniecznego postać ta nabiera wielowymiarowości. W efekcie zaczynamy się nią identyfikować i jej współczuć. To właśnie czyni ten spektakl szczególnie niezapomnianym. Swoje przekleństwo „Wie durch Fluch er mir gerieth, verflucht sei dieser Ring!” karzeł wypowiada z rosnącą desperacją i coraz większą chropowatością głosu. Widz współodczuwa z nim nawet kiedy wypluwa z siebie złość i jad pod adresem znacznie bardziej opanowanego Wotana (w tej partii Greer Grimsley). Zdecydowanie sprawiał wrażenie niebezpiecznego. Widz z jednej strony wyobraża sobie, w jaki sposób zaatakowałby Wotana, gdyby zdołał wyswobodzić się z łańcuchów, ale jednocześnie nie ma wątpliwości, że karzeł jest ranny i cierpi.

Agresywna prezentacja ostatnich momentów Alberyka jest kulminacją całego procesu budowania postaci. W początkowych scenach karzeł jest swawolny i niezgrabny, a szorstkość jego głosu silnie kontrastuje z wyrafinowanym legato strażniczek złota. Mimo że zostaje wielokrotnie odrzucony przez córę Renu, Alberyk zachowuje przyjazne usposobienie. Przemiana zachodzi w nim dopiero, kiedy widzi połyskujące złoto na dnie rzeki. Od tego momentu, stopniowo, acz z rosnącą intensywnością, jego myśli kierują się w stronę zakazanego przedmiotu. Tę transformację odgrywa Konieczny całą swoją osobą, powodując, że widz nie może oderwać wzroku od artysty.

Kiedy pojawia się ponownie kilka scen później jako wszechmocny władca Nibelungów, Konieczny emanuje niepokromioną pasją i mocą. Jego głos z łatwością szybuje pod sklepienie Met. Jest wszechpotężny w każdym znaczeniu tego słowa. Stanowi faktyczne zagrożenie dla Wotana i Loge, którzy usiłują do pokonać. Kiedy zostaje pojmany, w jego zachowanie się zmienia, a głos nabiera dudniącego brzmienia, jakby artysta wrzucił inny bieg. Będąc na łasce Wotana, Alberyk z całych sił walczy o przetrwanie.

Polski baryton zebrał największą owację podczas końcowych oklasków od zachwyconej publiczności. Należało mu się to zawiązaniem, gdyż dał niesamowity popis sztuki.

Debiutujący w Met podobnie jak Konieczny Norbert Ernst błyszczał jasno jako pół-bóg ognia, Loge. Dźwięczny tenor artysty idealnie pasował do żywiołowej postaci, w którą się wcielił. Artyście udało mu się wydobyć sarkastyczną naturę Logia, szczególnie gdy ten pogrywa sobie z Alberykiem i Mimem w kopalniach Nibelheimu. Być może jego występ robił tak duże wrażenie dzięki fizyczności artysty.

Poza przechadzaniem się w tył po centralnej desce w drugiej i ostatniej scenie, Ernst kręcił piruety, naigrawając się z Nibelungów i wyśmiewając olbrzymów. Ale Loge to nie tylko żartowniś – Ernstowi udało się pokazać przemianę tej postaci. Podczas gdy Wotan coraz bardziej był zafiksowany na pierścieniu, Ernst z niezrażonego niczym szelmy przemieniał się w postać coraz ostrożniejszą i pozbawioną złudzeń. Na koniec widzimy Loga patrzącego na nową siedzibę bogów z oddali. Jest outsiderem, ale – co jasne – to jego własny wybór.

### **Wotan i Fryka**

Kreujący postać Wotana Greer Grimsley jest nierówny. Pod względem fizycznym jest krzepki i wyniosły, wręcz lekko oziębły, nie przejawia jakiegokolwiek słabości. Wokalnie nie osiąga jednak tego samego poziomu. W dolnych i średnich rejestrach często zagłuszała go orkiestra, zaś wysokie pokonywał z problemami – otwarte samogłoski wydawał się śpiewać w sposób wymuszony. Jego wibrato było odrobinę niestabilne, artysta nie trafiał w dźwięki o odpowiedniej wysokości. Kiedy przygotowywał się do wykonania wyższych tonów, męczył się z frazowaniem ze stratą dla dostojności postaci. Było to szczególnie widoczne w pierwszych scenach utworu. W miarę rozwoju spektaklu Grimsley wydawał się rozgrzewać, aczkolwiek wspomniane niedociągnięcia wokalne nie ustąpiły.

Mimo to bas-baryton zanotował kilka dobrych momentów, szczególnie w scenie konfrontacji z Alberykiem, w której żąda, by rywal oddał mu pierścień. W kulminacyjnym momencie („Her der Ring!”) artysta dał pełen wyraz gwałtowności Wotana. Jego obsesja na punkcie pierścienia również była fascynująca dla widza. Artysta utrzymywał uwagę publiczności na sobie, nieustannie zerkając na nowo zdobytą ozdobę.

Jamie Barton mocno zaznaczyła swoją obecność jako Fryka. W jej interpretacji bogini to kobieta, która za wszelką cenę chce ocalić swoją siostrę od niepożądanego losu. Od początku było jasne, że została zepchnięta na margines przez męża i nie zamierza tego dalej tolerować. Cierpi i nie chce stracić ukochanej siostry za sprawą pozbawionego serca mężczyzny.

Fryka momentami była delikatna (subtelne, pełne emocji „verspielst du in lästerndem Spott Liebe und Weibes Werth?” było naprawdę wzruszające i pozwoliło zrozumieć widzowi sedno cierpienia bohaterki), jednak bogini wykazała się także asertywnością w konfrontacji z Wotanem. W relacji z mężem była uosobieniem odwagi i nieustępliwości. Nawet kiedy wyśmiewa jej upomnienia, pozostaje nieugięta i usilnie stara się unaocznic mu błędy. Poprzez postać Fryki mogliśmy zrozumieć największą wadę Wotana – nieumiejętność dostrzeżenia własnych uchybień.

### **Nieodwzajemniona miłość**

Günther Groissböck (Fasolt) i Dmitry Belosselskiy (Fafner) zostali znakomicie obsadzeni jako dwaj olbrzymi. Na scenie stworzyli znakomity duet, a jednocześnie dwie kontrastujące

ze sobą postaci. Fasolt jest bardziej elegancki i łagodny, a Fafner nieokiełznany. Wynika to z przyjętego przez każdego z nich stylu wykonania – Groissböck śpiewał delikatniej, z bardziej subtelnym vibrato. Każdy, kto słyszał jak Belosselskiy śpiewa Verdiego wie, że artysta potrafi popisać się wspaniałym, eleganckim legato, w partii Fafnera w jego głosie było jednak więcej szorstkości. Artysta mocniej akcentował poszczególne dźwięki.

Olbrzymi różnią się od siebie także pod względem fizycznym. Fasolt jest bardziej postawny, zaś Fafner ma okrągłejsze kształty. Z pewnością mocnym punktem tej inscenizacji jest fakt, że Fasolt Groissböcka darzy Freję autentyczną miłością, co artysta podkreślił najdelikatniejszym śpiewem i spojrzeniami rzucanymi w stronę Frei lub na wspomnienie o niej. Podczas krótkiej wymiany, w której Fafner oznajmia bratu, że złoto jest więcej warte niż bogini, Fasolt wpatruje się w obiekt miłości, który ma stracić. Dzięki tym przeciwieństwom, relacja między postaciami braci jest żywa, z czym nieczęsto mieliśmy do czynienia w przypadku wcześniejszych wersji tej inscenizacji.

Wendy Bryn Harmer dysponuje niesamowitym potencjałem wokalnym, który wykorzystała z powodzeniem, szczególnie w słowach otwierających jej kwestię. Jej pełne emocji „Hilf mir, Schwester! schütze mich, Schwäher!” było przeciwwagą dla znacznie luźniejszej pod względem atmosfery poprzedniej sceny pomiędzy Wotanem a Fryką. Harmer to weteranka tej inscenizacji „Pierścienia”. Wystąpiła we wcześniejszych prezentacjach cyklu, popisując się znakomitą kreacją postaci bogini. Z jej perspektywy relacja Frei i Fasolta wydaje się być naznaczona zarówno nienawiścią jak i miłością. Napięcie między boginią a ujmującym Fasoltem w osobie Groissböcka sięga szczytu, kiedy bohaterowie wymieniają między sobą ukradkowe spojrzenia. Dzięki temu dramat staje się wielowymiarowy, a wewnętrzne życie bohaterów nabiera złożoności.

### **Strażniczki złota, bogowie i karzel**

Amanda Woodbury, Tamara Mumford i Samantha Hankey spełniły wszelkie oczekiwania jako strażniczki złota. W otwierającej scenie przedstawienia dały wspaniałą popis mimo ograniczeń, z którymi musiały się zmagać za sprawą kostiumów i skomplikowanej techniki scenicznej. Śpiewały czysto, a ich głosy pięknie współgrały podczas ansambli.

Gerhard Siegel wspaniale oddał fizyczność Mima. W krótkiej scenie z „niewidzialnym” Alberykiem popisał się nieprawdopodobnym talentem komediowym. Dał z siebie wszystko, wywołując na widowni salwy śmiechu.

Karen Cargill zaśpiewała partię Erdy szorstko, jednak jej chłód sprawia, że dramatyczna decyzja Wotana robi jeszcze bardziej przerażające wrażenie na widzu.

Michael Todd Simpson (Donner) i Adam Diegel (Froh) dali dobry występ, aczkolwiek wydawało się, że obu brakuje pewności siebie pod koniec opery. Głos Simpsona brzmiał niestabilnie podczas „Schwüles Gedünst schwebt in der Luft”. Wolniejsze tempo negatywnie wpłynęło na jego frazowanie, a głos artysty wydawał się wymuszony. Diegel również wydawał się być odrobinę wycofany podczas „Zur Burg führt die Brücke”. Najprawdopodobniej miało to związek z tym, co działo się w kanale orkiestry.

### **W orkiestronie**

Prowadzenie Philippe'a Jordana było frustrujące. Maestro budował napięcie, ale tylko do czasu. Preludium miało absorbujący początek dzięki emocjonalnemu frazowaniu i metodycznemu, acz płynnemu budowaniu kolejnych warstw dźwiękowych. Czuło się jak napięcie rośnie. Siłą tej części utworu jest narastający dynamizm – słuchając jej zastygamy w oczekiwaniu kulminacji. Jordanowi udało się osiągnąć ten efekt już na samym początku. Jednak wraz z pojawieniem się nowych elementów, całość stała się nieuporządkowana. Orkiestra nie grała równo, co ostatecznie zniweczyło efekt arpeggio prowadzącego do pierwszego „Weia!” strażniczek złota. Sekcja dęta kilkukrotnie napotkała problemy, szczególnie na początku i pod koniec opery.

Wielkie „Schwüles Gedünst schwebt in der Luft” Donnera brzmiało chaotycznie od samego początku. Dyrygent i solista ewidentnie nadawali na innych falach. Tempo było nierówne, a ogólny efekt pod względem wokalnym i instrumentalnym – żaden. Skrzypce nie sprostały szybkim pasażom. W „Zur Burg führt die Brücke” Froha harfa grała w innym tempie niż maestro, wykonując arpeggia w innym rytmie niż reszta orkiestry. Biorąc to pod uwagę, można się było obawiać, że zakończenie się posypie. Ostrożność, z jaką Jordan podszedł do ostatnich taktów zepsuła ostateczny efekt.

To zaskakujące, zważywszy, że w pozostałej części wieczoru orkiestra grała bardzo stabilnie i z uwzględnieniem potrzeb poszczególnych solistów. Niektóre fragmenty wybrzmiały wyjątkowo dostojnie, szczególnie temat Niebelheimu.

### **Clou problemu**

Czas omówić zasadniczy problem, z którym boryka się ta inscenizacja – kontrowersyjną „maszynę” scenograficzną Roberta LePage'a i jej skłonność do awarii w najbardziej nieodpowiednim momencie. Osobiście byłem świadkiem wielu „wypadków przy pracy” tego gargantuicznego mechanizmu. Pamiętam jak podczas premiery na końcu „Złota Renu” nie pojawiła się tęczą. Nigdy nie zapomnę upadku Deborah Voigt podczas pierwszego przedstawienia „Walkirii” i strachu, jaki scenografia wywoływała później w innych wykonawcach. Raz podczas przedstawienia „Zygryda” scenografia zacięła się na projekcji z ogniem tuż przed rozpoczęciem sceny finałowej, w związku z czym Brunhilda była zmuszona wejść na scenę i położyć się na niej, a następnie odegrać duet miłosny na tle ściany ognia. Była także pamiętna chwila kiedy oczom widzów ukazał się ekran Windows XP w trakcie spektaklu „Złota Renu”.

Nie zapominajmy także o hałasie wywoływanym przez ogromną strukturę scenograficzną, często z uszczerbkiem dla muzyki. Podobno scenografia przeszła gruntowną renowację przed aktualnym wznowieniem, które ma być zresztą ostatnią odsłoną tej wybujałej inscenizacji. Mimo udoskonaleń w sobotę spektakl nie zaczął się zbyt gładko.

Skrzypienie dało się słyszeć już w trakcie słynnego preludium, kiedy to obracające się deski zaczęły rywalizować z orkiestrą, odciągając uwagę widza od zamierzonego efektu. Co więcej, z jakiegoś powodu w pewnym momencie deski stanęły i nie chciały drgnąć ani centymetra dalej. Miejmy nadzieję, że był to efekt usterki technicznej. Sytuacja wywołała dziwne napięcie w trakcie jednego z najwspanialszych fragmentów muzycznych opery. Jeżeli powodem była awaria, jest to przynajmniej usprawiedliwione. Jeżeli jednak było to zamierzone działanie, to inicjatorom stanowczo zabrakło wyczucia czasu.

Zastanawiam się nad tą kwestią z tego względu, że mimo wszystkich poprawek (poza kilkoma sytuacjami, skrzywienie na szczęście nie dało się słuchaczom bardzo we znaki), spektakl pozostaje studium sprzeczności i źle ustalonych priorytetów. Dyrektor generalny Met Peter Gelb długo i namiętnie opowiadał o kosztach produkcji spektaklu w pierwszych dniach po premierze. Podobno wyniosły ponad 15 mln dolarów. Zastosowana technologia jest „cool”. Mamy tu obracające się deski i kilka interesujących projekcji wideo – strażniczki złota bujają się na linach, wywołując ruch wygenerowanych cyfrowo kamieni; bogowie poruszają się na tle morza chmur, które reagują na ich ruch. Teoretycznie wszystko to powinno wywrzeć wrażenie na widzu, w rzeczywistości jednak nie ma wpływu na dramaturgię spektaklu. Nic nie jest w stanie przesłonić faktu, że mająca tu odgrywać główną rolę scenografia jest jedynie tłem dla elementów, które nie działają zbyt dobrze. Maszyna jest tu tylko rozbudowanym gadżetem.

O jakich elementach mowa? Chodzi o komponenty wizualne, z którymi obcujemy przez cały czas trwania spektaklu – rekwizyty i kostiumy. Te ostatnie są nietwarzowe, wręcz śmieszne, przerysowane. Bogowie ubrani są w napierśniki, które w żaden sposób ich nie wyróżniają – wyglądają raczej jak wzornik kostiumu boga. Strój Albryka jest ciemny. Kostiumy bogiń są z kolei bardzo różnorodne, od Sasa do Lasa. Erda ma na sobie coś w rodzaju czarnej sukni wieczorowej.

Z rekwizytami sprawa nie ma się wiele lepiej, szczególnie jeżeli chodzi o „ropuchę” i wielkiego węża. Gdy Wotan i Loge wyśmiewają się z żalonych przechwalanego Albryka, widz ma ochotę śmiać się razem z nimi z komicznie wyglądającego gada. Trudno zgadnąć, czy intencją twórców było rozbawić publiczność widokiem Albryka przybierającego postać węża z głową z kości. Dlaczego chcąc zademonstrować swoją potęgę i wystraszyć wroga, Albryk miałby potrząsać trząść głową? Dlaczego miały nie zachowywać się z większym dostojeństwem i rezerwą? Właśnie takie detale przeważają o porażce tej inscenizacji, pokazując, że zamiast na pracy reżyserskiej nacisk położono tu na grafice komputerowej. Spektakl jest odpowiednikiem wielkich hollywoodzkich produkcji filmowych pełnych olśniewających efektów wizualnych, które nie mają żadnego wyrazu, a jedynie przykrywają fakt, że reżyser nie zaangażował się należycie w opowiadaną historię i jej bohaterów. Reżyser wznowienia J. Knighten Smit wprowadził pewne zmiany, które dodały spektaklowi życia. Momentami soliści wydają się czuć bardziej komfortowo na scenie, mimo że ich ruch jest wciąż źle rozplanowany na skutek ograniczeń scenograficznych.

Za każdym razem kiedy Freja ma zostać pojmana przez olbrzyma Hermer zbliża się do desek tworzących scenografię, czeka, aż jedna z nich zjedzie odrobinę w dół, a następnie kładzie na niej rękę i zostaje wciągnięta w górę przez Fafnera lub Fasolta. Fakt, że jest to w ogóle zauważalne dla widza wynika z tego, że od samego początku cała sekwencja nie ma to żadnego uzasadnienia z punktu widzenia postaci. Skąd Freja miałaby wiedzieć, że olbrzymi chcą ją porwać, czy chociażby zbliżyć się do niej? A jeżeli nawet postanowiłaby samorzutnie zbliżyć się do któregoś z braci, dlaczego miałby to być Fafner, a nie Fasolt? Kiedy sytuacja miała miejsce po raz pierwszy, dysonans między ruchem a jego uzasadnieniem całkowicie przykuł moją uwagę. Kiedy sytuacja zdarzyła się po raz drugi, brak spójności był jeszcze bardziej widoczny. Sekwencja ma miejsce jedynie, kiedy olbrzymi znajdują się na deskach, co ma ich wywyższyć ponad inne postacie dramatu, a w efekcie ogranicza ich swobodę ruchu i sprawia, że żeby wejść w interakcję z olbrzymami inni bohaterowie muszą wykorzystać deski.

Jakkolwiek scenę, w której jedna postać musi zasztyletować drugą trudno uznać za szczególnie wiarygodną, jakkolwiek oświetlenie w ostatnich momentach życia Fasolta, choć zbyt dosłowne, jest efektywne.

Oczywiście nie wszystko kuleje. Początkowa scena ze strażniczkami złota jest porządnie zainscenizowana, mimo że te wszystkie potknięcia i przepychanki stają się odrobinę niepotrzebne i wręcz komiczne. W pewnym momencie widz zaczyna się zastanawiać, czy córki Renu, tak przecież różne od siebie pod względem osobowości, nie mogłyby dokuczyć Alberykowi w inny sposób niż spychając go po pochylni.

Ogólnie rzecz biorąc, najlepsze efekty sceniczne były zasługą samych solistów. Ernst i Siegel najwięcej tu zdziałali, szczególnie w scenie, w której Mime zostaje „pobity” przez niewidzialnego Alberyka.

Ostatecznie jest to jednak „Pierścień”, a co za tym idzie jeden z najbardziej atrakcyjnych spektakli w aktualnym repertuarze Met. Największą siłę przyciągania ma Tomasz Konieczny, aczkolwiek innych wykonawców także słucha się i ogląda z przyjemnością. Najpewniej rozwiną się też przy okazji kolejnych inscenizacji.

\*\*\*

Tekst oryginalny: <http://operawire.com/metropolitan-opera-2018-19-review-das-rheingold/?fbclid=IwAR2GHZNtkLQO6QGvCCaXSFu1qF85W4gfJ6vQ6Y8V3xj5aHemAeXzaqwcdwI>