



Młodzieżowa
Agencja
Wydawnicza
RSW
„Prasa-Książka-Ruch”

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53

TEATR

Warszawa, ul. Jakubowska 14

8

-08-85

Nr z dn.

Igraszki klasyczne, czyli tęsknota za profesjonalizmem

MALGORZATA KOMOROWSKA

Teatr Wielki w Warszawie: **PAZIOWE KRÓLOWEJ MARYSIENKI** Stanisława Dunieckiego i Macieja Kamińskiego. Reżyseria: Maciej Dzienisiewicz, kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski, dekoracje: Marek Dobrowolski, kostiumy: Irena Biegańska, kierownictwo chóru: Bogdan Gola. Premiera 13 VII 1984 (fot. Jacek Giluń)

UPROWADZENIE Z SERAJU Wolfganga Amadeusza Mozarta. Reżyseria: Frank de Quell, kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski, dekoracje: Marek Dobrowolski, kostiumy: Irena Biegańska, kierownictwo chóru: Bogdan Gola. Premiera 8 XII 1984 (fot. Zbigniew Feliksiak)

JADWIGA KRÓLOWA POLSKA Karola Kurpińskiego z librettem Juliana Ursyna Niemcewicza. Inscenizacja: Maria Fołtyn i Barbara Kędzierska, reżyseria: Maria Fołtyn, kierownictwo muzyczne: Bogdan Hoffmann, scenografia: Barbara Kędzierska, kierownictwo chóru: Bogdan Gola, choreografia: Emil Wesołowski. Premiera 22 II 1985 (fot. Zbigniew Feliksiak)

COSI FAN TUTTE Wolfganga Amadeusza Mozarta. Libretto: Lorenzo da Ponte, przekład: Włodzimierz Ormicki. Reżyseria: Adam Hanuszkiewicz, kierownictwo muzyczne: Andrzej Straszynski, scenografia: Xymena Zaniewska i Mariusz Chwedczuk. Premiera 5 V 1985

FIDELIO Ludwiga van Beethovena. Libretto: Joseph Sonnleithner i Friedrich Treitschke. Inscenizacja i reżyseria: Marek Grzesiński, kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski, scenografia: Barbara Kędzierska, kierownictwo chóru: Bogdan Gola. Premiera 11 V 1985 (fot. Jacek Giluń)

Kilka tytułów z afisza warszawskiego Teatru Wielkiego obejmują na doraźny użytek pojęciem klasycyzmu rozumianego tu ogólnie jako pewien kanon stylu historycznego i szerzej, stylu estetycznego. Jeśli dobrze rozumiem intencje dyrektora Roberta Satanowskiego, opery Dunieckiego i Kurpińskiego przy okazji rocznicowych akcentów — tzn. nawiązania do 300-lecia Odsieczy Wiedeńskiej *Paziami Królowej Marysienki* (lipiec 1984) czy uczczenia 200-lecia u-

rodzin pierwszego dyrektora gmachu na placu Teatralnym *Królową Jadwigą* (luty 1985) — miały wzbogacić narodowy nurt repertuaru o jego odmianę klasycystyczną. *Urowadzenie z seraju* (grudzień 1984) to kolejna z systematycznie wprowadzanych na stołeczną scenę oper Mozarta, w tym sezonie poszerzył ów plan spektakl studentów warszawskiej Akademii Muzycznej *Cosi fan tutte* (maj 1985). Wreszcie, zakorzeniony w Mozarcie Beethovenowski *Fidelio* (maj

1985) dopełnia w tym rejestrze muzyczne barwy klasycyzmu i jego teatralną różnorodność. Jest sarmacka comédie galante, singiel, opera buffa, drama historyczne i drama sentymentalne — zestaw wyborny dla ćwiczeń stylistycznych i celów, że tak powiem, szkoleniowych, co brzmi brzydko, lecz sens ma dwojaki.

Po pierwsze, szkolenia w klasycznych technikach śpiewu i gry scenicznej potrzebuje młodzież część zespołu artystycznego. Po drugie, szkoleniem w „technikach percepcji” warto ogarnąć publiczność, na którą artyści sarkają okrutnie, że szacunku dla sztuki nie odczuwa i entuzjazmu nie przejawia, a gdy czasem walnie brawo, to w nieodpowiednim momencie, np. kiedy orkiestra dopiero zaczyna dopieszczać kadencyjną frazę na koniec arii. Ponadto, mając na względzie wychowujące funkcje teatru, dobrze jest rozbudzać w publiczności ciekawość rzadko lub wcale nie ożywianej twórczości operowej, oswajając z wartością brzmienia oper w językach oryginału i uświadamiając fakt, iż to repertuar uważa się teraz za główny budulec poziomu ambitnej sceny muzycznej.

Wstawienie do repertuaru pozycji klasycznej oznacza dla zespołu teatru pracę od podstaw. Trzeba zapomnieć o stosowanych na co dzień sposobach i poddać się bezwzględnej tyranii stylu. W uproszczeniu powinien on polegać na precyzji, lekkości i — tu dużo jeszcze — ości — pewności, naturalności, płynności, radości (muzykowania), pozorze łatwości i dziecinnej prostoty podczas stylowego frazowania, gestykulacji i mimiki. Artyści przystępują do żmudnych prób, aby pozór taki wypracować i... każda po kolei premiera stwarza wrażenie, jakby próby te nagle zostały przerwane, a kasa zaczęła sprzedawać bilety. Jakby do pomyślnego uwieńczenia trudu zabrakło cierpliwości i czasu, czy raczej — możliwości i umiejętności. Nazwać je trzeba po imieniu: profesjonalizmem.

Czemu na przykład stosunkowo dobre przedstawienie *Paziami Królowej Marysienki* nie potwierdza famy o dziele Dunieckiego jako najlepszej polskiej operze komicznej? Intrygi królewskiego trefnisia, amory dworaki Aliny, farsowa postać Markiza, sześć męskich ról dla żeńskich głosów — to dość na pyszną komedię. Na pewno byłoby dość, gdyby w ogóle gatunku komedii nie tknęła w Polsce zaraza niemożności i gdyby wykonawcy wraz z realizatorami warszawskiego przedstawienia sceniczne zabawy wg Pola i Dunieckiego podejmowali z przekonaniem, nie z pobłażaniem. Na tym tle od razu wyróżniają się role odtwarzane przez Ryszarda Cieślę (trefniś Winnicki) i Krzysztofa Szmyta (Markiz de Lussac). Czym się wyróżniają? Ano właśnie: profesjonalizmem wy-

konania. Aż ma się ochotę pisać o tych rolach. O Cieśli zwinnym, męskim, nieco pozującym na Stańczyka, i o Szmycie, przezbawnym w zalotnej próżności i tchórzostwie, bezbłędnie reagującym na partnerów (w roli Markiza de Lussac zdarzało się słynnym komikom obchodzić benefisowe jubileusze!), o świetnej dykcji obu i nośnym podawaniu słów, i naturalnym śpiewie. Reżyserowi Maciejowi Dzienisiewiczowi, który teatru operowego dopiero się uczy, udało się tchnąć aktorskiego ducha w Grażynę Ciopińską (Alina) i Ewę Gawrońską (Stefan), rezultatem ofiarnej dwustronnej pracy wydaje się typ buńczucznej Janusza, stworzony przez Izabelę Kłosińską. Pozostałe panie obrobił raczej instynkt i świeżość niż rzemiosło; a śliczną Krystynę Jazwińską (Jaś) — na razie spoza stałego zespołu Teatru — w dodatku wielkiej mocy i pięknej barwy alt. Dzienisiewicz lepsze pomysły reżyserskie dał na początek, nie na koniec *Paziami*. Przy wystudiowanych ansamblach raziły dowodzące bezradności arietki. Scenografia nie dodała przedstawieniu ni polotu, ni dowcipu. Dyrygentka, Agnieszka Kreiner, zajęta na ogół utrzymywaniem w korbach fosy i sceny, chwilami przekazywała nieco wdzięku z partytury.

Panuje pogląd, że przedstawienia dojrzewają dopiero w czasie jakiś po premierze. Niestety, te które wymagają szczególnej precyzji — jak omawiany tutaj gatunek repertuaru — a nigdy jej nie osiągnęły, ulegają rozpadowi i eksploatacja proces ten tylko pogłębia. Dotyczy to i *Królowej Jadwigi*, od początku zestawianej z różnorodnych elementów. Reżyserka Maria Fołtyn wykorzystwała fragmenty innych instrumentalno-wokalnych kompozycji Kurpińskiego dla wprowadzenia sceny dziecięcych zaślubin Jadwigi z Wilhelmem, a także finałowej koronacji Jagielły na Wawelu. Znalazły się też w *Jadwidze* utwory z muzyki dawnej (Mikołaja z Radomia i anonimów, m.in. *Breve regnum i Bogurodzica*), grane przy proscenium przez specjalny i znakomity zespół Jacka Urbaniaka. Tworzyły piękne tło tańcom zaków i dworzan i dobrze pełniły funkcje dramatycznych przerw-ników.

Wszystko to pomogło w logicznym zaprojektowaniu przebiegu akcji. A jednak przedstawienie, skądinąd ładnie dźwiękowo i plastycznie, równie dalekie od pomyłki jak i sukcesu, popadło w smętną artystycznie strefę przedstawień obojętnych. Sądzę, iż błąd reżyserski tkwił w przyjętej formie i stylu wykonawczym.

Konwencja historycznej dramy, potraktowana serio z szacunku dla librecisty Niemcewicza i Kurpińskiego, obróciła się w nudę. Naprawdę z maksymalną starannością recytowane przez śpiewaków dialogi mówione po-

„Jadwiga, Królowa Polska” Kurpińskiego. Barbara Zagórzanka (Jadwiga), Janusz Temnicki (Jagiello)

twierdziły kłopoty z przyswojeniem XVIII-wiecznej polszczyzny współczesnemu teatrowi. Próby przekazu ze świadomym dystansem wobec formuły tekstu i staroświeckich reguł gry scenicznej nawet nie podjęto. Inny z możliwych pomysłów na patriotyczne „żywe obrazy” przepadł w nieskładnych scenach zbiorowych. Niewiele pomógł żywy biały koń. Przeważał nawyk operowego — a więc z samej swej natury fałszywego — realizmu. Spodziewana w *Jadwidze* wystawność inscenizacyjna zanim olśniła, już przygasła. Talent Kurpińskiego ugrzązł w zbyt potężnym symfonicznym brzmieniu, jakie jego spalonej w wojnę partyturze nadał teraz na nowo prof. Kazimierz Wilkomirski. Mimo rzetelnego muzycznie przygotowania premiery przez Bogdana Hoffmanna artyści nie skrywali ponoszonych w niej trudów wokalnych. Częściowo satysfakcję potrafiła dać słuchaczom Barbara Zagórzanka, drażniąc niestety widzów postacią kompletnie przeczącą wyobrażeniom o wdzięcznej i dzielnej młodziankowej królowej. I jej partner, Dariusz Walendowski (oszczędzony niefortunnym kostiumem) błysnął w partii Wilhelma liryczną barwą i dobrą włoską techniką.

Myślę, że całej *Królowej Jadwidze*, w której warszawscy jej wykonawcy i realizatorzy natknęli się na tyle podstawowych trudności i w której nie zdołali znaleźć upodobania, potrzebny byłby po prostu taki smak, słuch sceniczny i afekt do staropolskiego teatru muzycznego, jaki przejawiał Kazimierz Dejmek, gdy w latach sześćdziesiątych na scenie Teatru Narodowego wskrzeszał po mistrzowsku repertuar zespołów Wojciecha Bogusławskiego (obok sztuk wcześniejszych i późniejszych).

Jeśli ani Duniecki, ani Kurpiński nie jest w realizacji łatwy dla warszawskiej sceny operowej, czy może takim być Mozart? Granie *Uprowadzenia z seraju* na Małej Scenie było decyzją szczęśliwą, a śpiewanie w oryginalnej, niemieckiej wersji językowej — decyzją odważną, stawiającą przed solistami nowy, wysoki próg przeszkód, choćby czysto emisyjnych. Ze starań reżyserskich byłego w Polsce Franka de Quella i muzycznych Roberta Satanowskiego wynikło przedstawienie nierówne. Na drugiej premierze (9 XII 1984) postępowało niespiesznie, od lepszych ansambli ku słabszym ariom i odwrotnie, to płynąc swobodniej, to z niepewnością wstrzymując puls.

Opis i tak nie podolał ronionym bądź ocalanym cudom Mozartowskiej partytury — ocalać je zdarzało się częściej niż innym: fertycznej Blondzie, czyli Jolancie Żmurko, wesołemu Pedrillo, czyli Tadeuszowi Galczukowi (oboju zaproszonym z Wrocławia) i debiutującej w roli Konstancji Jadwidze Skoczylas (np. z niezwyklej finezją i kunsztem smyczki orkiestry pod Sa-



tanowskim wyśpiewywały z nią razem serdeczne smutki w arii *Traurigkeit ward mir zum Loose*). *Uprowadzenie z seraju* przyniosło bowiem rzadki dziś, prawdziwy debiut operowy — Skoczylas po raz pierwszy wstępując na scenę włożyła przepiękne suknie projektu Ireny Biegańskiej i sięgnęła śmiało po wielką partię Konstancji. Głosem o ładnej, ciepłej barwie, muzykalnością i naturalnością śpiewu wzbudziła uznanie. A że stremowana ruchy miała trwózne? Delikatna Konstancja w niewoli u Turczyń także przecież musiała się bać.

Natomiast nie tak dawno ostro przeze mnie skrytykowany Galczuk pojawił się w stolicy wprost z kontraktów zagranicznych całkiem odmieniony. Rolę miał dopracowaną w najdrobniejszych szczegółach, komediowy rozmach, blask w swym tenorowym głosie i śpiewał nadzwyczaj pewnie. W niemieckich teatrach operowych przeszedł twardą szkołę profesjonalizmu i, proszę, oto efekty. Ryszard Morka tworząc charakterystyczną, skłaniającą ku szarzy postać strażnika haremu Osmina, sięgnął nieopatrnie po środki ze złego teatru; głos i gra Piotra Wnukowskiego pozostawi-

ła mnie nie przekonaną do jego interpretacji czulego Belmonte. Dowcipnie pomyślany przez scenografa Marka Dobrowolskiego pałacyk Baszy, obracany jak na karuzeli, zaskoczył widać reżysera, skoro nie wykorzystał lepiej tej funkcjonalnej dekoracji pozostając przy szablonowych rozwiązaniach sytuacyjnych. Prawdą jest, że niektóre były zreżysowane, jak np. duet Osmina i Pedrilla *Vivat Bacchus*, rozgrywany brawurowo, z użyciem ogrodowej taczki.

A ponieważ są reżyserzy, którzy posuną się do herezji, lecz w szablony nie popadną (chyba,



„Fidelio” Beethovena. Zdzisława Donat (Marcelina) i Dariusz Walendowski (Jaquino)



„Uprowadzenie z seraju” Mozarta.
Scena zbiorowa

że własne), wspomnieć należy o Adamie Hanuszkiewicz i jego inscenizacji *Così fan tutte*, dokonanej z grupą studentów (maj 1985) oddanych mu czasowo pod opiekę z Wydziału Wokalno-Aktorskiego warszawskiej Akademii Muzycznej. Za to, co uczynił z Mozartem, Hanuszkiewicz zasługuje na potępienie wieczne. Za to, co uczynił ze studentami, zasługuje na wiekującą nagrodę (a czym krytyk zasłużył na tak bolesne rozdarcie, to już nie wiem,

może paskudnym przyzwyczajeniem ustawicznego przesiadywania w teatrze?). Mozart w *Così fan tutte* ma przewrotny wdzięk, jest subtelny i niemal perwersyjny; Hanuszkiewicz pokazał go wulgarnym. Zmienił *Così* w łózkową farsę, odbierając tej przyczystej dramaturgii wszelką logikę — nie uratował jej nawet przeinaczonym gdzieś tam tekstem (w polskim ma się rozumieć przekładzie). Dał młodzieży poglądową lekcję reżyserskie;

wszechwładzy, lekceważenia kultury i stylu i braku szacunku dla arcydzieła (raz wreszcie Akademia zaprosiła do współpracy silną indywidualność reżyserską, to ma za swoje!).

Jednocześnie wysłyszał każdą Mozartowską nutę, gest i ruch sceniczny zaplanował z jubilerską precyzją. Sobie tylko wiadomymi sposobami zrobił spektakl tak wyrównany wokalnie i aktorsko, tak lekki, tryskający radiową wesołością i młodzieńczy

(czyżby echo teatralnych i filmowych *Amadeuszy*?), jakich uczelnie muzyczne nigdy nie miewają. Np. przed dwoma laty, również w *Così* z tej samej szkoły wykonawcy umęczeni się setnie pospół z publicznością. Teraz świetnie artykułowali tekst, w bardzo dobrym śpiewie nie wadziło im chodzenie, leżenie czy fikanie nogami, dziewczęta ze swobodą czarowały golizną i wszyscy świntuszyli i dokazywali, jak to tylko studenterii uchoodzi. Ich kolegom z orkiestry kierowanej sprawnie przez Andrzeja Straszynskiego ledwo tchu, palców i smyczków starczyło.

Z dawna wiadomo, że gdy zaistnieją sprzyjające okoliczności, młodzi dużo potrafią. A potem, angażowani na sceny, jakby bez buntu poddają się obeh władniającej sile operowej maszyny. Przez teatr muzyczny młodości przedrzeć się ciężko. Kogóż np. z młodych można było dostrzec w niemieckojęzycznym też *Fideliu*? Teresę Krajewską, bezbłędną wokalnie i wdzięczną sceniczną Marcelinę. Razem z Piotrem Czajkowskim który zajmując, i głosowo, i aktorsko, wypadł w roli Jaquina, tworzyli jedyną żywą parę bohaterów. Robert Satanowski z wielką maestrią dyrygował *Fideliem* (drugą premierą 12 V br.), słynnym kwartetem z I aktu i wielkim chóralnym finałem wzbudzając prawdziwy zachwyt i poruszenie. Mimo to ambitna premiera (w Warszawie *Fidelio* nie był grany 60 lat!) wywarła na mnie wrażenie niedobre.

Zgodnie ze stosowanym od pewnego czasu rozsądnym oby-

czajem, Marek Grzesiński swe racje inscenizatora wyłożył w programie. Uczciwie przyznaje, iż oglądając spektakl przed ową lekturą, idei jego pozostałam nieświadoma. Miała być wyspa wolności na bagienym bezmiarze niewoli — był z ganeczkiem domek w rózach, jak ze Schwarzwaldu, orszak groźnego pono Don Pizarro przypominał drużynę strzelecką, wszyscy brnęli w jakowymś grząskim, pokratkowanym podłożu, unosiły się czarodziejskie dymy, a na koniec dygocząca maszyna przywiozła z głębi dziewice w anielskiej bieli. Całe szczęście, że muzyka nie uległa tym alegorycznym igraszkom. Ale rozmyło się dramatyczne napięcie, które jako żywo Beethoven w partyturę *Fidelia* wpisał.

Rolę tytułową powierzono Elżbiecie Hoff. Ma ona dobre warunki sceniczne, ciekawe brzmienie głosu i zdradza objawy muzikalności. Lecz przedziwna maniera glissandowego intonowania dźwięków i skupianie wzroku wyłącznie na batucie dyrygenta przeszkadza w kontemplacji tamtych niewątpliwych walorów. Partii Florestana Józef Stępień nie podołał; skusznie, że próbował. Rocco Ryszarda Morki był postacią bładą. Mógł się podobać Bronisław Pekowski (Don Pizarro). Chór więźniów, zajętych przemieszczaniem się w przesłonięciu, nie zabrzmiał pewnie.

Ostrzej niż zwykle oceniam wybrane do omówienia przedstawienia i ich spektakle, na ogół nie premierowe. Optymistycznie sądząc — miałam pecha i mam szansę trafić na spektakle lepsze. Teoretycznie możliwe, w praktyce prawdopodobieństwo utratienia maleje. Nie to, że upada Teatr Wielki — skądże znowu! Upada profesjonalizm. I na wielkiej scenie w Stolicy po

prostu wyraźniej widać to, co na scenach mniejszych przybiera rozmiary katastrofy.

Każdy spektakl, dosłownie, jest pokazem tego, jak trudno śpiewać w polskim i obcym języku, jak trudno mówić, grać, tańczyć, zrobić dekoracje, uszyć kostiumy i buty, dyrygować i reżyserować. Pewnie, że trudno, skoro tego wszystkiego się nie umie. Śpiewacy na próby przychodzą nie przygotowani, sami nie potrafią się uczyć, a fachowych korepetytorów brak. Prób scenicznych jest za mało. Soliści w nowe dla nich przedstawienia wchodzą na sceny bez prób, lekceważą się próby repetycyjne. W orkiestrach bowiem za mało jest muzyków, by mogli mieć formalnie zapewnione wolne wieczory — muszą grać codziennie, wobec czego rezygnuje się właśnie z prób (rezygnować z nie dopracowanych spektakli raczej nie ma zwyczaju). Pogłębia się zjawisko selekcji negatywnej do zespołów artystycznych, rośnie liczba przyuczonych do zawodu, poczynając od wszelkich asystentów reżyserów, scenografów i baletmistrzów, a na dyrygentach kończąc — program studiów dyrygenckich nie przewiduje ćwiczeń w literaturze operowej ani operetkowej. Ludzie do pracy w teatrze przychodzą i odchodzą, nie zdążając nabyć doświadczenia. Tym, którzy zostają, ambicji, porywów i uniesień zaczyna nie starczać nawet na premiery. W podobnych uwarunkowaniach, podniesionym na początku artykułu wysokim wymaganiom stylu klasycznego nie można sprostać. Gorsze czy wręcz złe spektakle na scenach muzycznych to już teraz nie przypadki, ale sunąca szybko lawina przyczyn i skutków, która niebawem sprawi, że nasze teatry pozostaną zawodowymi tylko z nazwy. ■



„Paziowie królowej Marysięńki” Dunieckiego i Kamińskiego. Izabela Kłosińska (Janusz), Grażyna Ciopińska (Alina), Piotr Czajkowski (Markiz)