

Nowa premiera opery krakowskiej

861
22 kwietnia br. o godz. 19.15
zespół opery krakowskiej za-
prezentuje publiczności pre-
mierę „**XERXESA**” **HAENDLA**
w reżyserii **Hanny Chojnackiej**
ze scenografią **Jana Bernasia**.
Kierownictwo muzyczne spek-
taklu spoczywać będzie w rę-
kach pani dyrektor **Ewy Mich-**
nik.

Kolejna premiera sceny ope-
rowej w naszym mieście przy-
niesie z pewnością wiele inte-
resujących wrażeń artystycz-
nych. Zarówno obsada tego
dzieła, jak i oryginalne próby
interpretacji dzieła wielkiego
kompozytora skłaniają nas do
tego mniemania.

Gazeta Lrh

18. IV. 1985

Berga. Pierwszy zeszyt dzieł wszystkich Berga wygląda czysto, ładnie, przyzwoicie (to fragmenty symfoniczne Berga).



Teatr Muzyczny w Gdyni nawiązując do rocznicy Haendrowskiej wystawił w oryginalnej wersji językowej jedną z ostatnich oper **HAENDLA „KSERKSES”**. Powstała na przełomie 1737 i 1738, opera ta miała swoją prapremierę w teatrze królewskim przy Haymarket w Londynie. Część krytyki określa „Kserksesa” mianem Haendrowskiego „Wesela Figara” ze względu na osiągniętą przez kompozytora muzyczną charakterystykę postaci, zwartość i lapidarność akcji oraz bogactwo krótkich obrazków rodzajowych. Nazwana jest operą tragicomiczną ze względu na komizm postaci oraz rys tragiczny, jakimi są one obdarzone. Spektakl gdynski reżyseruje Hanna Chojnacka, kierownikiem muzycznym jest **Ewa Michnik**, zaś scenografię przygotował **Jan Bernaś**. Na zdj. afisz opery „Kserkses”.



W Lublinie odbył się w Filharmonii im. H. Wieniawskiego koncert monograficzny **MUZYKA I TEATR** Bogusława Schaeffera. Na

Зяе літэрачн'е

24. III. 1985

„Xerxes” Haendla

Śpośród kilkudziesięciu oper, jakie pozostawił w spadku Jerzy Fryderyk Haendel jego „Xerxes” należy do tych dzieł, które szczególnie upamiętniły się w literaturze muzycznej jednym tylko fragmentem: tu właśnie owym słynnym Largo — które w operze śpiewa tytułowy bohater, a które dzięki pięknemu swojemu melodii i majestatycznej powadze przetrzymało się w samodzielny, często wykonywany utwór koncertowy.

Swego „Xerxesa” pisał Haendel w ciągu paru miesięcy na przełomie 1737 i 1738 roku; próżnym trudem byłoby jednak poszukiwanie w treści tej opery kanwy historycznych dziejów słynnego króla Persji wojującego z Grekami. „Xerxes czyli zakochany król” brzmi pełny tytuł tego dzieła, które w lekkiej narracji (jedyna opera komiczna Haendla!) opisuje perypetie miłosne perskiego władcy...

Muzyka „Xerxesa” nosi znamiona mistrzostwa twórczego: widać zresztą w niej wyraźne ślady Południa: Haendel przecież w swej sztuce operowej był wiernym uczniem włoskich koryfeuszów tej galeji sztuki, chociaż sam we Włoszech spędził tylko niewiele lat swojego życia. „Xerxes” stoi na pograniczu opery „wielkiej” i kameralnej: kompozytor rozłożył tu niemal równomiernie zadania wokalne i aktorskie na siedem głównych postaci, którym dał wiele możliwości do „wyspiewania się” w recitativach, ariach i zespólach.

Przed paru laty oglądaliśmy w naszej Operze poprzednią wersję „Xerxesa” — obecnie znowu, w zupełnie zmienionej postaci nasz teatr wprowadził dzieło to do swego repertuaru. I — od razu to powiedzmy — w kształcie w pełni udanym. Muzyka — kierowana batutą Ewy Michnik — tak w orkiestrze, jak w solach czy

niewielkich tu partiach chórowych jest starannie wypielegnowana, dopracowana w szczegółach, instrumenty lśnią dźwiękiem barwnym i finezyjnym, ozdobnym, a zarazem i nacechowanym prostotą — na istic barokową modłę. Tak realizowana muzyka wiąże się w harmonijną artystycznie całość z tym, co pokazuje scena. Inscenizacja i reżyseria bowiem idzie tu wyraźnie po linii barokowej konwencji: w grze scenicznej, ruchu, wyrazie aktorskim, w efektach dekoracji i kostiumów; żyjemy tu w klimacie XVIII wieku.

Jeśli do tego dodamy również liczne a celne pomysły inscenizatorskie („żywe obrazy”, prezentacje par i postaci, gra światła, synchronizacja ruchu, gestu a nawet mimiki z muzyką, postać Amora animującego tok scenicznych rozgrywek) — to otrzymamy w sumie w nowej tej premierze wysokowartościowy obraz symbiozy muzyki i sceny.

Z przyjemnością słuchałem śpiewaków, wszyscy oni produkują się w przykładowej dyscyplinie muzycznej, dokładności rytmicznej i melodycznej (tak ważne to przy barokowych koloraturach). Pięknie prowadzi głos i uroczym wyglądem sopranistka KRYSZYNA TYBUROWSKA (Romilda), bardzo muzykalnie śpiewa tenor, korzystnie pokazujący swe walory właśnie na tle barokowej konwencji — PIOTR KUSIEWICZ (Xerxes). Równość emisji, kulturę wokálną wniósł w partię Arsamenesa baryton BO-

GUSŁAW SZYNALSKI, doskonale spisywał się jako bas charakterystyczny, również o cennych walorach kantyleny śpiewaczej PIOTR NOWACKI (Elwiro), pochwała należy się także mezzosopranistce DANUCIE WERMIŃSKIEJ za brzmienie głosu w roli Amastris.

Ponadto dobrze wywiązywali się ze swych artystycznych zadań dalsi soliści: MARIA DOMAŃSKA (Atalanta) i WIESŁAW NOWAK (Ariodates), jakkolwiek u tego ostatniego bardzo dobry dźwięk poszczególnych tonów w śpiewie nie łączył się w równą, wokálną całość. Pewne usterki intonacyjne, jakie zdarzały się u niektórych solistów zapewne ulegną w toku dalszych spektakli wyretuszowaniu.

No, a osobnym dla siebie, uroklivym zjawiskiem na scenie była pełna wdzięku i wyrazu taneczka Anna Krych, jako Amor — jeden z najmocniejszych artystycznie punktów przedstawienia.

Tak więc obecny „Xerxes” w Operze Krakowskiej — to udany mariaż barokowej muzyki, z takąż barokową wizją teatralną. Czyste w stylu, jednorodne artystycznie przedstawienie.

JERZY PARZYŃSKI

Opera i Operetka w Krakowie — „Xerxes” — opera — Jerzego Fryderyka Haendla, wg libretta Nicola Minato. Kierownictwo muzyczne — Ewa Michnik, reżyseria i choreografia — Hanna Chojnacka, scenografia — Jan Bernas.

Echo Kralowa

5, 6. VI. 1985

Czekamy na „Theodore”

Nadzwyczajny koncert symfoniczny czeka nas jutro, w środę 15 bm. (g. 19.30) w Filharmonii: „Theodora” Jerzego Fryderyka Haendla, oratorium zwane też „Tragedia chrześcijańska”. Atrakcyjni wykonawcy: wystąpi 150-osobowy chór z Amsterdamu „Nederlandse Haendelveeniging” oraz Polska Orkiestra Kameralna; dyrygować będzie gość z Holandii Jack Looij. „Theodora” jest drugim — obok „Messiasza” oratorium chrześcijańskim Haendla. Jest to dzieło mocne w wyrazie dramatycznym, szeroko rozbudowane, cieszące się niegdyś — nie tylko w Anglii — dużą sławą, a nigdy dotąd nie było w Polsce wykonywane.

Wraz z holenderskim chórem, polską orkiestrą wystąpi również i garnitur naszych solistów, w większości o nazwiskach mało znanych krakowskim melomanom (to dobrać!); usłyszymy Ewę Iżykowską (sopran), Krzysztofa Szmyta (te-

nor), Ryszarda Cieślę (bas), jak również Jadwigę Rappe (alt), Marcina Szczecińskiego (kontratenor).

Dalsze swe koncerty w tym tygodniu przeznacza Filharmonia młodym słuchaczom — spod znaku „Musica-ars amanda”. Tym razem oba wieczory: w czwartek, 16 bm. i piątek, 17 bm. (g. 18) nosić będą podtytuł „Między nowatorstwem a tradycją”. Nowatorstwo — to „Tryptyk mariacki” Romualda Twardowskiego, współczesnego naszego kompozytora średniego pokolenia. Tradycja — to efektowna i popularna „Rapsodia” na temat Paganiniego Rachmaninowa.

Żaś między nowatorstwem, a tradycją znajdzie się I symfonia Prokofiewa. Dyryguje Zdzisław Siadak, gawędzić ze słuchaczami będzie Bogusław Scheller.

Tegoż wieczoru piątkowego (17 bm.) o godz. 20.15 melomani spotkać się jeszcze mogą w filharmonicznej sali na recitalu organowym Juliana Gembalskiego: w programie utwory Couperina, Bacha, Liszta oraz — ciekawostka — improwizacje organowe.

A z najmłodszymi melomanami rozmawiać o muzyce będzie Krystyna Druszkiewicz podczas imprez noszących nazwę „Zakończenie podróży Piotrusia Cymbalińskiego w krainę muzyki” (17 bm. o godz. 15 w Szkole Muzycznej w Nowej Hucie, zaś 18 bm. o godz. 9.30, 12 i 16.30 w Filharmonii). Finał tej podróży zapowiada się interesująco: będzie śpiew, fortepian, skrzypce, obój, fagot, klarnet..

W Operze — ponowna premiera wielkiego dzieła Haendla „Xerxes” — pod dykcją i kierownictwem muzycznym Ewy Michnik, a w reżyserii i choreografii Hanny Chojnackiej. Niedziela, 19 bm. godz. 12 w sali Teatru im. Słowackiego.

J. PAR.

Echo Krakowa

14. V. 1985

XERXES

Na premierę Haendlowskiego „Xerxesa”, wystawionego przez naszą Operę w Teatrze im. J. Słowackiego, szłam z tzw. mieszanymi uczuciami. Przed kilkoma przecież laty ta niezwykle rzadko w Polsce grywana opera gościła już na deskach Krakowskiego Teatru Muzycznego, wówczas jednak w sali Domu Żołnierza. Bałam się więc, czy z okazji 300. rocznicy urodzin Jerzego Fryderyka Haendla na siłę nie wyciągnięto „Xerxesa” z teatralnego lamusa.

I oto przeżyłam z premierowymi gośćmi miłą niespodziankę. Objawił się nam „Xerxes” niemal zupełnie inny od owego sprzed czterech lat: pełniejszy muzycznie, śpiewany w włoskim oryginalnym (dodam tu, że także z myślą o eksporcie, zapoczątkowanym szczęśliwie przez dyr. Ewę Michnik), w zupełnie innej reżyserii i inscenizacji. Powiem od razu, że przedstawienie przyjęte zostało niezwykle gorąco, słyszałam nawet głosy, że oto wracają złote czasy Kazimierza Korda.

„Xerxes” jest najtypowszym przedstawicielem barokowej opery seria. Karol Stromenger trafnie zauważył, że opera seria piętrzy sztuczności i nieprawdopodobieństwa, i jest nie tyle dramatem, ile wiazanką popisowych arii; tekst służył tylko pretekstem do śpiewania tych arii, przy czym każdy z solistów-śpiewaków musi wystąpić w każdym z trzech aktów z dwiema ariami odmiennego afektu, stąd też librecista rozwiązuje swego rodzaju łami-

główkę. Ta charakterystyka paśuje jak ulał do naszego „Xerxesa”. A że jego twórcą jest genialny kompozytor, strona muzyczna ma w tej operze absolutny priorytet i piękna muzyka, piękny śpiew są jej najmocniejszą, decydującą o całości wrażenia stroną.

Kierownikiem muzycznym i dyrygentem „Xerxesa” jest sama pani dyrektor krakowskiej Opery, Ewa Michnik, która z impetem weszła w ostatnich latach do grona liczących się polskich mistrzów batuty. Muzikalność i precyzja predestynują ją zwłaszcza do wykonywania barokowych i klasycznych oper z tzw. dawnego repertuaru. Krakowskiemu „Xerxesowi” nadała tempo — lekkość tam, gdzie było to potrzebne, majestat, gdy tego wymagała akcja. Błędem byłoby mniemać, a czyni się to często, że barokowa opera jest muzycznym nudziarstwem. Trzeba tylko umieć celnie odczytać partyturę. I tego właśnie świadkami byliśmy na premierze „Xerxesa”.

Do sukcesu krakowskiego spektaklu przyczyniły się waleń reżyseria i choreografia Hanny Chojnackiej oraz scenografia Jana Bernasia. W tej inscenizacji sięgnięto szczęśliwie do — oczywiście przetworzonej — barokowej, weneckiej tradycji operowej. Wymienimy choćby zgrupowania postaci — raz w zastępych pozach, jakby żywcem wziętych ze starych rycin, do znów w tanecznym ruchu. Dołożymy do tego barokowo przeładowaną scenografię i piękne kostiumy, stanowią-

ce mieszaninę barokowego przesytu i orientalnego bogactwa. Taką inscenizacja, odbiegająca zdecydowanie od sztampy, dała nadspodziewanie udane efekty.

Ale na nic zdążyły się najlepsze nawet pomysły inscenizatorskie, gdyby nie śpiewacy. Repertuar naszych scen operowych, w którym przeważają dzieła z ubiegłego stulecia, wywiera olbrzymie piętno na sposobie kształcenia polskich wokalistów. Barokowa muzyka wymaga od nich zupełnie innej techniki wokalne. „Xerxes” oglądałam dwukrotnie w różniących się znacznie obsadach i z radością stwierdzić mogę, że wszyscy wykonawcy sprościli trudnemu zadaniu.

Bohaterką obydwu premier była śpiewająca partię Romildy Krystyna Tyburowska, obdarzona pięknym sopranem i postugująca się nim z prawdziwą maestrią. To wspaniały nabytek dla naszego teatru! Wysoki kunszt wokalny i aktorski zaprezentował w roli tytułowej Piotr Kusiewicz. Śpiewający również Xerxesa Jerzy Knetig ustępował mu techniką wokalną. Obawiam się, że nasz czołowy tenor oratoryjny po prostu jest zbyt intensywnie eksploatowany, stąd nie zawsze w pełni panuje nad głosem.

Kusiewicza i Knetiga, choć nie są etatowo związani z krakowską Operą, znamy już z jej sceny. Po raz pierwszy natomiast słyszeliśmy śpiewających również gościnnie: bardzo dobrą głosowo mezzosopranistkę Alicję Dubik w roli Amastris, porzuconej narzeczonej Xerxesa, i wyśmienite-

go młodzieżowego basę Piotra Nowackiego, który z postaci służącego Elwira potrafił aktorsko i wokalnie stać się prawdziwą ozdobą spektaklu. Ciepłe słowa należą się także pozostałym śpiewakom krakowskim — Jadwidze Galant śpiewającej Atalantę, Bogusławowi Szynalskiemu, który stworzył bardzo przekonującą postać królewskiego brata Arsamenosa i Wiesławowi Nowakowi w partii wodza Ariodatesa.

Cieszę mnie zawsze rozwój naszej młodzieży śpiewaczej. Tym razem radość sprawiła Danuta Wermińska, której Amastris jest kolejnym szczeblem w artystycznej drabinie. Marię Domańską częściej słyszymy w operetce niż w operze. Tymczasem, choć w górnych rejestrach jej sopran brzmiał jeszcze trochę za ostro, ładnie poradziła sobie z nietatwą przecież partią Atalanty. Wspomnieć jeszcze muszę o postaci, która nie wydając z siebie głosu, miała w tej operze ważne zadanie — o Amorze, bo ugodziwszy grotm Xerxesa spowodował całą intrygę. Tańcząca go Anna Krych była uosobieniem wdzięku.

Miłośnikom opery polecam gorąco krakowskiego „Xerxesa”. Oby uświetnił on także tegoroczne Dni Krakowa!

Jerzy Fryderyk Haendel: „XERXES”. Opera w trzech aktach. Libretto: Nicolo Minato. KRAKOWSKA OPERA. Premiera: 22 kwietnia i 19 maja 1985 r.

rozpalać męskie namiętności. Martinoty bodaj raz jeden, w finale I aktu, wstrzymał inscenizacyjne szaleństwo. Kornelia z synem Sektusem (Anna Caleb) śpiewali tam zachwycająco duet rozpacz, utrzymany w powolnym, tajemniczym rytmie sicilianym.

Wchłonięty zda się całkiem przez żywioł ironii i teatru, *Juliusz Cezar* z Karlsruhe przecież olśniewał muzyką: pełną wyrazu i precyzji grą orkiestry oraz absolutnym mistrzostwem wokalnym i swobodą solistów. Dość rzec, że strzelista jak modelka i powabna Franzis Ginzer, czyli Kleopatry, morderczą technicznie, a lekką i radosną w nastroju gigue zaśpiewała tańcząc boso po scenie i bawiąc się złotymi sandałkami. A Rappe z Caleb arie odwagi i arie zemsty z II aktu wykonały balansując na krawędzi orkiestrowej fosy i przemierzając ją wolno w jedną i drugą stronę, przy czym gdy w melodii występował tryl, pannie chwiały się i drżały.

Badeński Teatr Państwowy co rok organizuje w Karlsruhe „Dni

Haendla”. I tamtejsza publiczność z pewnością lepiej niż warszawska przyjmuje pyszną, wyrafinowaną muzycznie i sceniczną zabawę, w jaką Farncombe, znany w Europie specjalista od Haendla, i Martinoty zmienili *Juliusza Cezara*. Ale cóż, obcowania z Haendlem trzeba się nauczyć, a ta mentorska wskazówka dotyczy nie tylko artystów, lecz i publiczności.

RYSZARD STRAUSS

Mądry Strauss przeczuł, że zapagniemy uczyć się osiemnastowiecznej opery i tęsknić za jej rzadką harmonią maiwności i wzniosłości. Sam te uczucia żywił i zawarł majestatem w *Ariadnie na Naxos*. *Ariadna* jest operą o operze i splatają się w niej trzy warstwy teatralnej iluzji. Bogaty wiedeński hrabia zaprosił na swój dwór dwie trupy teatralne tego samego wieczoru, operową z *Ariadną na Naxos* i uliczną z komedią *O wiarołomnej Zerbinetcie i czterech zalotnikach*. W prologu toczą się przygotowania do występów i sprzeczki między virtuo-

zami z opery a cantarina z komedii dell'arte; teatr od kulis objawia swe śmieszności i dramaty. W akcie właściwym komedianci wstępują (na palcach!) do operowego świata placzając Ariadny, porzuconej przez Tezeusza, i w końcu Zerbinetta swą słynną, najeżoną trudnościami koloraturową arię śpiewa na tekturowej wyspie Naxos. *Ariadna* jest także operą o ośmieszonym twórcy, kompozytorze *Ariadny*. Strauss musiał rzucić na szalę cały swój talent, by zstępować w finale Bachus mógł pojednać twórców z tymi, którzy im za sztukę płacą, artystów szlachetnych z trywialnymi i zesłać na wszystkich ukojenie i miłość.

Do wystawienia *Ariadny* potrzeba dystansu, lekkości, uśmiechu i powagi. Potrzeba też kilku bardzo dobrych głosów i 37-osobowej orkiestry, niby niewielkiej, lecz złożonej właściwie z samych solistów. Premiera (14 IV 1985) w ambitnej repertuarowo Operze poznańskiej zakończyła się połowicznym powodzeniem. Może było za mało prób, a może artyści poznańscy nie dali się całkowicie przekonać

realizatorom przedstawienia zaproszonym z Hanoweru co do scenicznych i muzycznych uroków *Ariadny*, bowiem szczytów swoich możliwości nie sięgnęli. Reżyser Uwe Dreschel nie miał chyba koncepcji na ów słynny, symultaniczny tok akcji i solistów trapiła bezczynność. W dekoracjach (Robert Geiger) przy należnych wędrowniej trupie, a więc ostentacyjnie miednych, dowcipu nie ocalało ani krzty. Bunt artysty uczyniła wiarygodnym świetnie śpiewająca partię kompozytora Elżbieta Ardama. Stefania Kondella była bezosobową Ariadną, a Józef Kolesiński groteskowym nieco Bachusem.

Natomiast Antonina Kowtunow, której psychofizyczna osobowość nie najłatwiej się skłania ku postaci swawolnej Zerbinetty, potrafiła przykuć uwagę. W trudnej koloraturze wspomnianej wielkiej arii zastosowała umiejętnie mezzavoce, co dobrze świadczyło o jej wokalnejsztuce, a nawet nieoczekiwanie wzbogaciło sceniczną postać o wdzięk i kokieteryjną wyrażoną czysto muzycznymi środkami. Jedną też Kowtunow czuła fine-

Z myślą o przyszłości

Uwagi o XII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek

IRENA KELLNER

O Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu nie pisano na tych łamach od dawna, więc nie od rzeczy będzie przypomnieć, że uczestniczące w nim teatry prezentują głównie dramaturgię polską (z położeniem nacisku na współczesność). W ciągu 24 lat istnienia Festiwalu, który odbywa się co dwa lata — wymiennie z międzynarodowym przeglądem w Bielsku-Białej — stosowano różne kryteria doboru. Bywało, że bezpośredni organizatorzy (przede wszystkim Opolski T. Lalek im. Smolki) sami dobierali spektakle konkursowe

pośród pozycji zgłoszonych przez zainteresowane teatry, lub — jak przed dwoma laty — prezentowano wszystko, co tylko teatry zgłosiły. Tym razem złożony z siedmiu przedstawień repertuar przygotowała specjalna komisja, której część weszła następnie w skład jury. Obok konkursowych pokazano dodatkowo osiem spektakli, z których tylko dwa zrealizowano w planie lalkowym.

Prócz przedstawień zorganizowano 3-dniowe seminarium o problemach dramaturgii w teatrze dla dzieci i młodzieży (cen-

ny referat porządkujący wiedzę na ten temat przygotowała dr Bożena Frankowska) oraz ciekawe forum dyskusyjne, podczas którego dyskutanci (na pół uduszeni gęstym dymem z papierosów) wymieniali — niekiedy w sposób burzliwie emocjonalny — poglądy na temat obejmowanych w ciągu dnia spektakli.

Wiele przedstawień konkursowych *Teatr* omawiał już przy różnych innych okazjach (*Krakowiacy i Górale* — TL „Pinochio” w Łodzi, *Krawiec Niteczka* — TL w Wałbrzychu, *Czerwona czapeczka* — scena lalkowa T. im. Solskiego w Tarnowie, *Damroki i Gryfa* — TL „Tęcza” w Słupsku), podobnie jak pokazany poza konkursem spektakl sztuki Hanny Krall *Powiedz, że jestem* (T. Dramatyczny w Wałbrzychu; wierną kopię tej inscenizacji pokazano też w wykonaniu studentów wrocławskiej Szkoły Teatralnej). Obok nich uczestniczyły w konkursie: *Szarate* — oparty na Witkiewiczowskich juveniliach spektakl TL „Miniatura” z Gdańska i *Baśń o pięknej Parysadzce* Leśmiana (TL „Guliwer” w Warszawie). Zabrakło w Opolu tym razem i szczecińskiej „Pleciugi” — ubiegłofestiwalowej laureatki Głównej Nagrody im. Alojzego Smolki, i Białostockiego T. Lalek (którego *Pan Fajna* śmiało mógł wziąć udział w konkursie), nie było też nader ciekawie rozwijającego się pod kierownictwem Janusza Ryła-Krystianowskiego Teatru Animacji z Jeleniej Góry.

Jak to zwykle bywa, także i teraz niektóre wytypowane do konkursu przedstawienia a priori

budziły uzasadnione wątpliwości: prapremierowe przedstawienie *Damroki i Gryfa* (które nie zyskało żadnej nagrody czy wyróżnienia), a także sprowadzony na specjalne życzenie komisji kwalifikującej *Krawiec Niteczka* z Wałbrzycha w inscenizacji Jana Dormana — starszej o trzy lata od opolskiego Festiwalu! Za to poza konkursem znalazła się nowa, bardzo prosta, lecz pomyślna i dowcipna inscenizacja tejże baśni Makuszyńskiego, pokazana przez „Banialukę” z Bielska-Białej.

W oparciu o oba nurty pokazów — przedstawień konkursowych i imprez towarzyszących — wyróżnić można było na opolskim Festiwalu kilka tendencji, charakterystycznych dla współczesnego polskiego teatru lalek:

1. Inscenizacje oparte o wybrany — często klasyczny — tekst literacki, kładące nacisk na sprawność warsztatową, profesjonalizm, który przecież nie ogranicza możliwości twórczych, lecz, przeciwnie, wspomaga je i rozwija. Przykładem są tu przedstawienia *Krakowiaków i Górali* w reżyserii Wojciecha Koberzyńskiego (I nagroda za reżyserię), *Baśni o pięknej Parysadzce* w reżyserii Moniki Snarskiej (III nagroda za reżyserię), a także *Damroki i Gryfa* w reżyserii Zofii Miklińskiej.

2. „Zabawy teatralne”, w których tekst literacki staje się dla twórców spektaklu żartobliwym punktem wyjścia dla rozwijania własnych, oryginalnych pomysłów inscenizacyjnych. I tu mamy bardzo udane przykłady: opolskie przedstawienie *Szewczyka Dratewki* w reżyserii

„Szarate” Witkiewicza w TLIA „Miniatura” w Gdańsku. Małgorzata Baltaziak (Urszula), Leon Krzycki (Król Morceli). Scenariusz i reż. Zbigniew Wilkoński, scen. Dorota Stec i Krzysztof Grochal



kieruje twardą ręką postępkami swego pana), gra reszty aktorów była dokładnym odwzwierciedleniem tego, przed czym przestrzegał Gogol w swych „Wspomnieniach wstępnych dla tych, którzy chcieliby grać jak należy *Rewizora*”: „Najbardziej należy obawiać się popadnięcia w karykaturę. Nie powinno być niczego przesadnego lub trywialnego, nawet w ostatnich rolach. Aktor winien szczególnie starać się być skromniejszym, prostszym i szlachetniejszym niż w istocie jest ta postać, którą przedstawia. Im mniej aktor będzie myśleć o tym, by śmieszyć i być śmiesznym, tym bardziej ujawni się komizm zawarty w jego roli”.

W tym miejscu powinienem — jak to zazwyczaj bywa — pryncypialnie wskazać błędy i niedociągnięcia, pochwalić to, co zasługuje na wyróżnienie, a całość zwieńczyć tzw. uwagami ogólnymi w rodzaju „oby tak dalej” lub „poprawcie się, póki nie jest za późno”. Sam wypowiadałem się w podobny sposób wiele razy

i może dlatego właśnie mam poczucie, iż — w gruncie rzeczy — nawet najsluszniejsze uwagi to jeszcze zbyt mało, by zmienić cokolwiek w sytuacji dzisiejszego teatru (podejrzewam zresztą, że sami twórcy wiedzą doskonale o tym, o czym my z wysokości swego fotela w którymś tam rzędzie chcemy im zakomunikować). Wydaje mi się, iż pisząc tak — dziś odczuwa się to silniej niż kiedykolwiek — popełniamy wobec nich, to chyba właściwe słowo, nieuczciwość; nie wiemy lub nie chcemy wiedzieć o tym, co naprawdę określa obecną sytuację naszego teatru. Przemykamy oczy na puste sale, staramy się zapomnieć o problemach z repertuarem, o kłopotach obsadowych, materialnych i o wielu jeszcze innych ważnych dla funkcjonowania teatru sprawach. Oczywiście, przyjęło się uważać, że recenzenta nie powinno obchodzić to, co poza sceną, liczy się tylko sam spektakl, od podniesienia do zapadnięcia kurtyny. Problem

jednak w tym, że — czy to się nam podoba, czy nie — na scenę coraz brutalniej wdziera się, przepraszam za wysokie tony, życie.

Opowiadał mi niedawno znajomy reżyser, były dyrektor teatru w mieście, nazwijmy je X, że ilekroć lokalni władarze kultury pytali go, dlaczego w X nie ma dobrego teatru, odpowiadał im zawsze pytaniem: Panowie, a dlaczego w Waszym mieście tak fatalnie działa komunikacja? Na tym podobno wszelkie dysputy o kiepskim teatrze się urywały. W historyjce tej kryje się oczywiście sporo demagogii — tak z jednej, jak i z drugiej strony — chociaż, gdyby się uprzeć, jakiś związek między oboma dziedzinami życia można by pewnie znaleźć. Nie sądzę jednak, by należało szukać aż tak daleko i dowodzić wpływu niepunktualnie kursujących autobusów na podłą jakość przedstawień. Wystarczy rozejrzeć się wokół i spojrzeć, jaką mamy literaturę, film, co ciekawego

dzieje się w plastyce... Teatr nie jest samotną wyspą ani oazą na pustyni...

W sytuacji, o której wspominał ostatnio chociażby dyr. Kazimierz Dejmek i o której trudno zapomnieć oglądając na przykład bydgoskiego *Rewizora*, niełatwo o jednoznaczne recepty czy stanowcze wnioski. Zwłaszcza że nie tylko teraźniejszość, ale i najbliższa przyszłość rysuje się niejasno. Wydaje się jednak, iż w doświadczeniach ostatnich lat kryje się niebagatelna mądrość, która może okazać się pomocna dziś lub jutro. Trudna i bolesna rzeczywistość oczyszcza nas z wielu złudzeń i mitów. O tym chociażby, iż teatr — tak jak dawniej — może poruszać tłumy, że jest potrzebny masom i że ma do odegrania niezwykle ważną społeczną rolę. Teatr — po prostu — nauczył się realizmu (choć nie we wszystkich jego poczynaniach da się to dostrzec). To mało? Może więcej niż się to nam na pozór wydaje...

Repertuar dla fachowców: Haendel, Ryszard Strauss, Henze

MALGORZATA KOMOROWSKA

Dzieła Haendla i Ryszarda Straussa rzadko pojawiają się na afiszach teatrów muzycznych. Stanowiąc najtwardsze bodaj orzechy do zgryzienia w całej literaturze operowej, nie szczędząc problemów czysto teatralnej natury. Trzeba mianowicie teatr barokowej opery (Haendel) i teatr ekspresjonizmu (Strauss) przełożyć na język współczesnej sceny i przybliżyć do wrażliwości i wiedzy współczesnego widza. Dzieła te pełnią poza tym funkcję „wykrywacza prawdy” — prawdy o stopniu muzycznego profesjonalizmu wykonawców i o mierze talentu teatralnych realizatorów, które rzadko, profesjonalizm ów z rzeczonym talentem, chodzą w parze. Przekonać o tym mogły przedstawienia przywiezione do Polski z Karlsruhe (marzec 1985), Halle (czerwiec 1985), Hanoweru (wrzesień 1985) oraz te, wystawione w kraju, w Poznaniu i Krakowie (kwiecień 1985).

HAENDEL

Sceny muzyczne obu państw niemieckich słyną z wysokiego i wyrównanego poziomu profesjonalizmu. Polski teatr brakuje w tym względzie nadrobić przy wyobraźni i polotem. Czy w wielkiej muzyce Haendla jest to w ogóle możliwe? W pierwszym odruchu szerokości odrzekłabym: nie. Mistrzowska sztuka śpiewania oper Haendla wydaje się pozostawać na uboczu tradycji i zainteresowań polskich wokalistów.

Tymczasem spektakl studencki *Xerxes* z warszawskiej Akademii Muzycznej już przed siedmiu laty pokazywany był z sukcesami za granicą, m.in. w RFN.

Cechy typowo eksportowego przedsięwzięcia nosił spektakl *Sosarme*, przygotowany przed trzema laty pod patronatem Bałtyckiej Agencji Artystycznej przez Wojciecha Rajskiego, z udziałem solistów zaangażowanych na czas tournée po RFN z różnych miast w Polsce. W ogóle nie grano tego w kraju. Warszawski Teatr Wielki z bardzo interesującym spektaklem kameralnym *Amadigi di Gaula* jeździł do Essen, Kilonii i na Festiwal Haendlowski do Halle. Nasze znakomite mezzosoprany, Jadwiga Rappe i Ewa Podleś, zaczęły być w świecie cenione także jako śpiewaczki haendlowskie: tytułową partię w *Rinaldo* Podleś wykonywała w Nowym Jorku i Paryżu, a Kornelia w *Juliuszu Cezarze* w Rzymie — rolę tę Rappe śpiewała w Karlsruhe.

Ostatnio jedną realizację *Xerxes* wpisały na konto krajowych premier i zagranicznych sukcesów dwa teatry: Muzyczny w Gdyni (16 III 1985) i Opera i Operetka w Krakowie (22 IV 1985). Pierwszy, wspomagany przez BART, obwoził *Xerxes* po RFN i Luksemburgu, drugi — po Włoszech i ponownie po RFN. Kierunek jazdy na szlakach tych artystycznych transakcji zdawać się może dziwny: to przecież tak, jakby ropę spod Krosna sprzedawać w Kuwejcie! No, ale skoro ten „Kuwejt” tego chce... (nasi artyści recenzje przywożą dobre).

Xerxes przygotowała muzycznie dyrektorka sceny krakowskiej, Ewa Michnik, która konsekwentnie rozbudowuje barokowy repertuar swego teatru (Scarlati, Purcell, Haendel). Reżyserowała Hanna Chojnacka; jej choreograficzne umiejętności

i doświadczenie nabyte przy doskonałej realizacji *Ludus Daniełis* w stołecznym Teatrze Wielkim niejako gwarantowały powodzenie. Rezultat współpracy obu pań przechrzył szalę na korzyść teatru Haendla, a nie jego muzyki.

Gdy oglądałam przedstawienie 24 X 1985, orkiestra pod batutą Michnika utrzymywała ze spokojem miarowy puls, smyczki grały dźwiękiem okrągłym i mięsistym, lecz we frazowaniu czuło się sztywność i brakło tych rozmaitych niuansów, które biegle nawet wygrywane nuty przenoszą dopiero w wymiar sztuki. Jedynie odtwórca roli tytułowej, Piotr Kusiewicz — nie będąc nawet akurat tego dnia w najlepszej dyspozycji wokalne — śpiewał z haendlowską klasą i, na przykład, przedfinalową arię wściekłości *Furie*, furie wykonał naprawdę brawurowo. Trudna, złożona z kilku wielkich i różnych wyrazowo arii, rolę Romildy przyjął Henryka Januszewska, śpiewaczka znana z estrad „Warszawskich Jesieni” i ceniona za wykonanie muzyki współczesnej. Z gruntu niesłusznie obsadzono w Haendlu basą, Wiesława Nowaka (Ariodates), zresztą laureata poważnych międzynarodowych nagród.

Zwracały, owszem, uwagę dobre młode głosy: Marii Domańskiej (Atalanta), Danuty Wermińskiej (Amastris), Bogusława Szyńskiego (Arsamenes). Niektóre z ich arii publiczność krakowska gęsto oklaskała. Duet Januszewskiej i Domańskiej w scenie ogrodowej z I aktu, wypełniony zwienną muzyką z ptasimi motywami fletów, ujął szczerą pięknoscą. Jednak na

dłużej zwieść nie mógł. Bowiem wszystkie te obiecujące głosy były wyćwiczone jakby tylko w średnicy i jakby wyłącznie liryczne adagia były ich domeną. Tam zaś, gdzie Haendel sięgnął do uczuć gwałtownych, spiętrzył figuracje, gamki, tryle, ozdobniki — gubiło się wyrównane brzmienie, szwankowała intonacja, artyzm ustępował determinacji. Podziwiać przystoi, że tacy młodzi i zdolni, tak dzielnie zmagali się z Haendlem? czy zrędzić, bacząc na miarę artystyczną, której szacunek dla muzyki wykrzywiać nie pozwala? — zapewne jedno i drugie.

Wydaje się natomiast, że Hanna Chojnacka znalazła szczęśliwy sposób na teatr z dalekich od nas epok. Reżyserię oparła na konwencji stylizowanego, lecz zarazem dość naturalnego gestu. Tym zapełniła bardziej statyczne miejsca akcji, stąd wprowadziła charakterystykę postaci, reakcje na partnerów. Gesty i pozy wsparły typową dla baroku muzyczną retorykę afektów. Pomogły zarysować sylwetki czulej Romildy, płochiej Atalanty, nekanej zazdrością Amastris i Arsamenesa, niezłomnie wiernego kochanka. Wytworzył się tym samym pewien rodzaj tzw. gry z dystansem.

Tu wspomnieć warto, że w latach sześćdziesiątych żywo dyskutowano o tym, czy w teatrze operowym może mieć zastosowanie brechtowska gra z dystansem, czy też, zgodnie z emocjonalną naturą muzyki, tylko aktorstwo oparte na prawdziwej psychologicznej. Z pewnością zapomniano wówczas o Haendlu! Jawne udanie w przedstawieniu bohaterów jego oper wydaje się dzisiaj najwłaściwszym rozwią-

muzycznym dziwiła przyjęta konwencja językowa. Kilka tylko strof z najpiękniejszych arii wykonano w oryginale, po włosku, cały spektakl zaś — po niemiecku. Wiązało to się może z inscenizacją Petera Konwitschny'ego, dość, rzekłabym, pruską w swej ogólnej wymowie. Prawda, że Konwitschny wprowadził drobne, żartobliwe elementy, zwłaszcza w I akcie: w scenie polowania — liska na kółkach, potem defiladę marionetkowych żołnierzy; w lirycznym duecie Timante i Rosamny — zaloty przy fontannie. W zasadzie jednak przyjął *Floridante* za operę seria czy wręcz ponurą. Przyszła mu w sulkurs scenografia Kathrin Menzel hołdującej estetyce brzydoty. Oszpeciła ona twarze aktorek asymetrycznym makijażem, samozwańczego króla Oronte (postawny Jurgel Trekel) ubrała w wielki prochowiec i ciemne okulary. W czarnym świecie mężczyzn pochłoniętych walką o władzę, ziemię, honory i kobiety tylko one dwie, Rosanna i Elmira, czarodziejki Wschodu, operowe heroiny, były kolorowe i strojne.

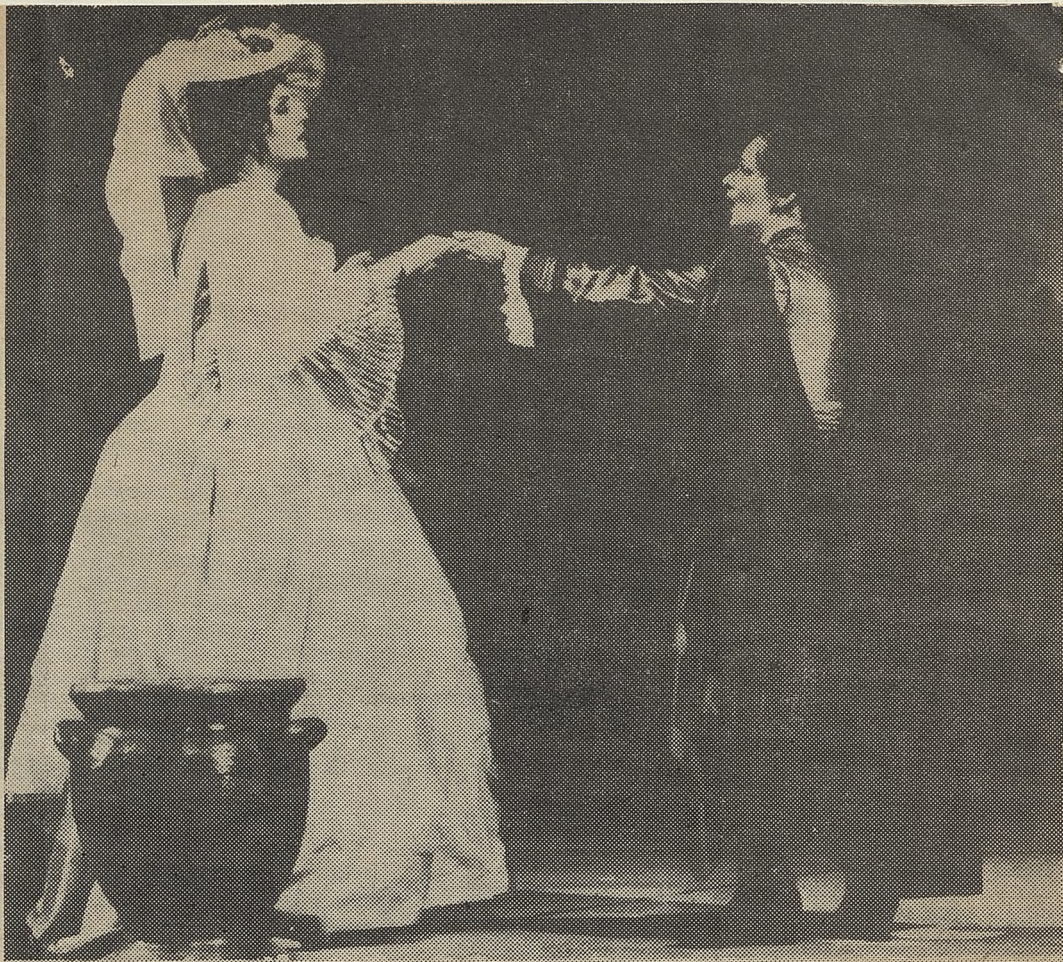
Wrażenie wywarły prawdziwie cudowne arie o szczęściu i spokoju, jakże niesie... śmierć (alkt III), śpiewane przez parę uwiecznionych kochanków, *Floridante* z Elmirą. Na domiar złego, reżyser uznał za stosowne operę u-współcześnić i kierował przedstawienie w stronę teatralnej poetyki Brechta. Temu już jednak Haendel się nie poddał...

Mam nadzieję, że nie takie kanony inscenizacyjne dzieł swego patrona propaguje Festiwal w Halle. W nie opodal Halle leżącym starym uzdrowisku Lauchstädt zachował się Teatr Goethego z 1776 r. Odrestaurowany w 1968, posiada jedyną w świecie sprawna maszynię sceniczną sprzed dwustu lat, razem z zapadniami! Tam w 1983 odbyła się premiera *Floridante* i, uprzednio, kilku jeszcze oper Haendla.

Podobną maszynię, i to widzianą od tylnej kulisy, zbudowano na scenie, ku uciechu artystów i publiczności, jako dekorację do *Juliusza Cezara* wystawionego w Karlsruhe i pokazanego w Warszawie. Zrealizowali go: Charles Farncombe (kierownictwo muzyczne) i Jean-Louis Martinoty (inscenizacja), który błysnął fajerwerkiem pomysłów. W dziele Haendla dostrzegł dystans i ironię, świadomie — jak wywiódł — przez kompozytora zastosowaną: ironię wobec bohaterów opery, wobec formy opery seria (mimo że takim właśnie określeniem opatrzył *Cezara* sam Haendel), wreszcie wobec form inscenizacji współczesnego Haendlowi teatru. W związku z tym Martinoty uczynił swój spektakl zwierciadłem potrójnej ironii.

Odkryta maszynia poruszała się dostojnie, ze skrzypieniem i furkotem. Raz, na początku II aktu, obróciła się frontem, gdy Kleopatra uwodząc Cezara przebrała się za Cnotę i w otoczeniu dziewięciu Muz zainscenizowała obrazek alegoryczny (to

„Juliusz Cezar”
Haendla
w Operze
z
Karlsruhe.
Jadwiga
Rappé
(Kornelia),
Anna
Caleb
(Sektus).
Kier.
muz.
Charles
Farncombe,
insc.
Jean
Louis
Martinoty



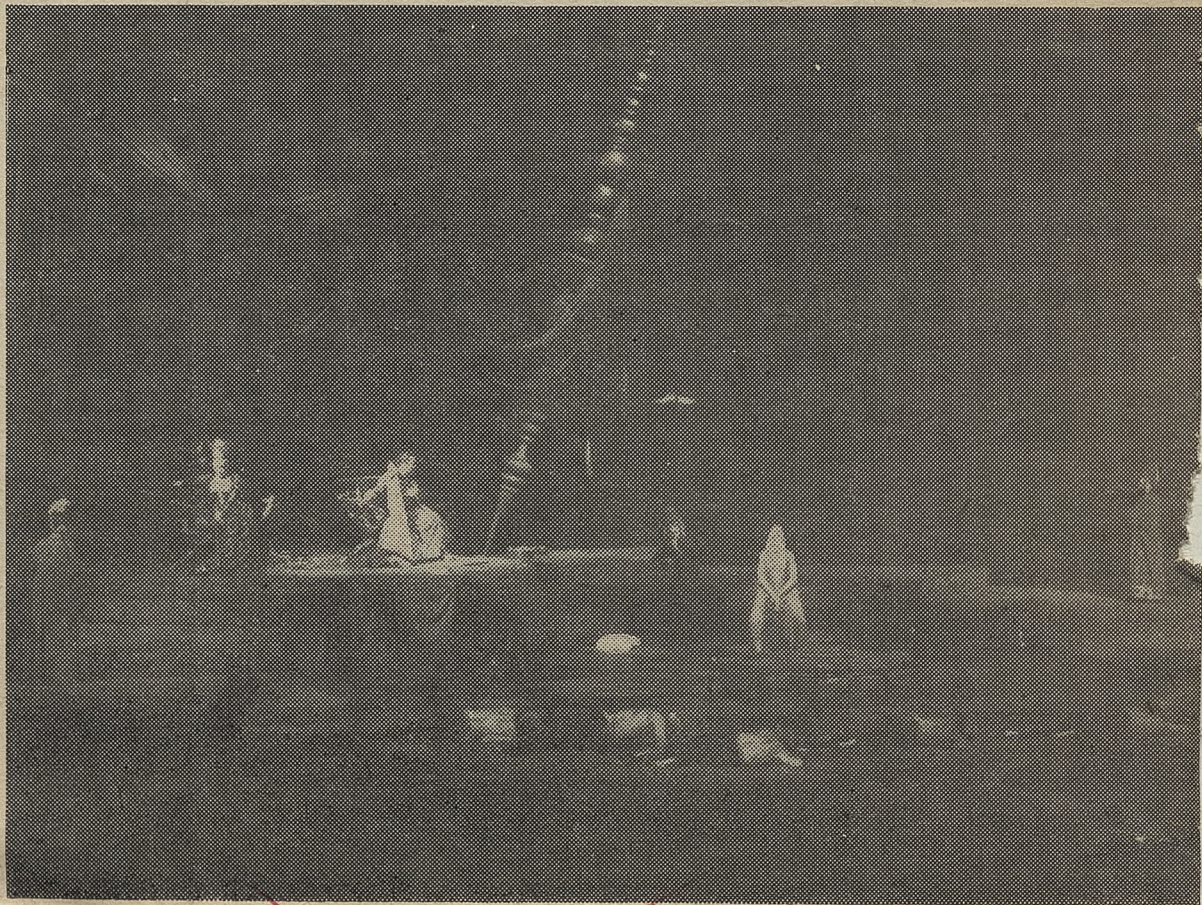
jedną z najwcześniejszych w historii sceną „teatru w teatrze”!). Na proscenium rozciągała się makieta królestwa, domki, pałace i palmy Egiptu. Ciągłe jakiegoś części dekoracji wjeżdżały i zjeżdżały za kulisy, niektóre „przez omyłkę”. Najdłużej wciągano przytroczonego do liny Sfinksa.

James Bowman, sławny tenor altowy śpiewający Cezara, wystąpił w rudej, ukwefionej peruce i stroju eleganta z czasów Haendla, przeglądał się w luster-

ku, kokietował widownię. To nie bezsens, tak mógł zachowywać się na prapremierze *Juliusza Cezara* w 1724 roku na scenie King's Theater na Haymarket w Londynie gwiazdor zespołu operowego Haendla, rozpieszczony względami dworu i publiczności kastrat Senesino.

John Angelo Messana, na co dzień bas, rolę zniewieściałego Ptolomeusza śpiewał falsetem i grał na pograniczu farsy. Wszystko miało być i było dowcipne:

ucięta głowa męża Kornelii, hairem, zasadzki czyhające na życie Cezara (np. sunący w powietrzu kielich z trucizną). Dekoracje Heinza Balthesa były znakomite malarsko i dobrze oświetlone. W wytwornych sukniach i kapeluszach, to w czerni, to w bieli (kostiumy Renate Schmitzer), Jadwiga Rappe była niewypowiedzianie piękna i w wielu sytuacjach zabawna; jako nieszczęsna wdowa Kornelia, wedle woli librecisty Nicol



„Salome” Ryszarda Straussa w Niedersächsische Staatstheater z Hanoweru. Scena zbiorowa. Kier. muz. George Alexander Albrecht, scen. Ottowerner Meyer



„Xerxes” Haendla w Operze i Operetce w Krakowie. Jadwiga Galant (Atalanta), Anna Krych (Amor). Kier. muz. Ewa Michnik, reż. i chor. Hanna Chojnacka, scen. Jan Bernaś (fot. Stefan Zbadyński)

zaniem aktorskim. Gdy w 1985, ogłoszonym Rokiem Haendla, jego dzieła grano na wielu scenach całego świata, okazało się, że obecne pokolenie artystów, darząc Haendla prawdziwym u-

wielbieniem, całkiem inną przyjęło postawę wobec tej twórczości niż poprzednie generacje. Pozbawiono ją solenności, namaszczenia i powagi, kameralizowano, z historycznych źródeł

dociekano kolejnych warstw umowności barokowego teatru. Szukano okazji do konceptów inscenizacyjnych, do skojarzeń ze współczesnością, do pastiszu i teatralnej zabawy, prawdy o Haendlu dochodząc poprzez lekkość, naiwność i życzliwość do świata uśmiech.

W tym nurcie interpretacyjnym znalazła się Chojnacka ze swą wizją *Xerxesa*. Na jej korzyść reżyserską przemawia ponadto fakt, iż intrygę dramy uczyniła nad podziw żywą i czytelną, solistom znalazła motywację dla każdego wejścia i zejścia ze sceny, a ciąg miłosnych perypetii spoiła osobą wszędobylskiego Amora (Anna Krych). Przy ustawianiu roli sługi Arsamenesa, Elwira (Zbigniew Szczuchura), myślała chyba o ptaszniku Papagenie z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta — a nie byłaby to, nawet dla całości, parantela ani zła, ani fałszywa.

Jan Bernaś uczynił ze sceny symboliczne theatrum, gromadząc od razu znaki rozmaitych miejsc akcji, jakie wyznaczali w didaskaliach libreciści barokowych oper: szczątek pałacu, schodów, kolumnady; strzęp zamalowanego horyzontu, kąt komnaty, wzgórek dumania pod płaskim drzewem; udrapowaną kotarę, sztywną różę, przejrystą zasłonę (kunsztownie pomarszczoną czy straszliwie wymiętą, nie wiem). Projektor rzucał na to jeszcze złotawo-brązowe spłoty niby perskiego dywanu, co określało geograficzny rejon królestwa *Xerxesa*. Dla scenicznych materii Bernaś wybrał faktury delikatne i miękkie, mimo fiszbinów w sukniach kobiet i w strojnych kaftanach mężczyzn. Kostiumy wtapiały się w tło niczym w łamigłówkę typu „wyteż wzrok i znajdź ukryte w tym pejzażu sześć osób...”, postacie zanikały i powracały, przestępując z nagle próg widzialności. Miało to swoisty urok; czyż nie tak samo dzieje się z dawnym

teatrem, który zanika w naszej kulturowej świadomości, to znów powraca, przywoływany tęsknotą do źródeł, fantazją bądź czymś — jak w przypadku Haendla — okrągłą rocznicą?

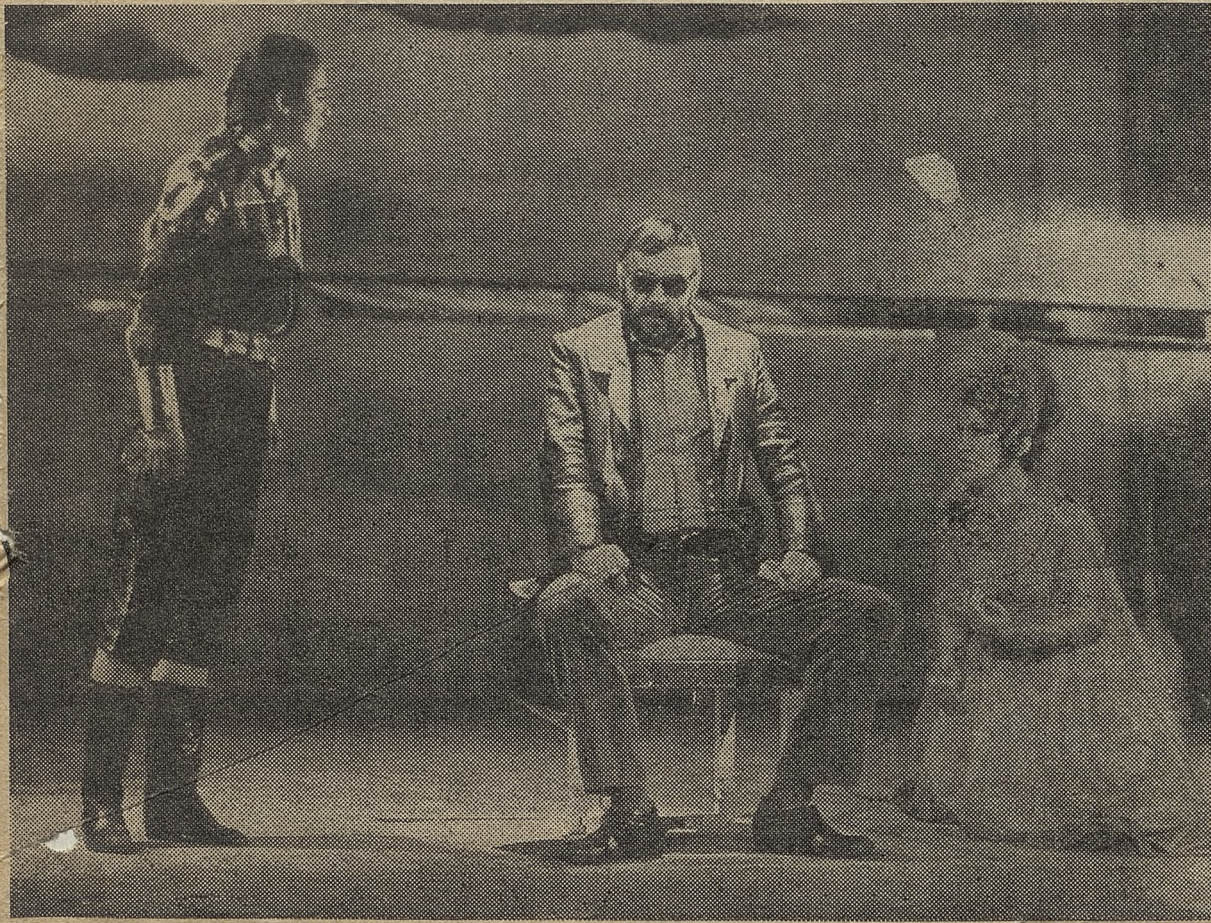
Ważna artystycznie gdyńsko-krakowska premiera *Xerxesa* stała się nadto wydarzeniem administracyjnym: współdziałały przy niej trzy różne firmy. Wykraczając już poza ten szczególny, jednostkowy fakt, sprawa jest godna zastanowienia. W obecnej sytuacji dotkliwych braków kadrowych w teatrach muzycznych (instrumentaliści, tancerze, pracownicy techniczni) może naprawdę warto czasem połączyć siły i środki kilku teatrów dla zrealizowania jednej dobrej premiery na „export wewnętrzny” i potem przenosić ją z miasta do miasta?

(Takie myśli kołacza się już po kraju. Na przykład dyrektor filharmonii w pewnym wojewódzkim mieście, gdzie jest teatr dramatyczny, a nie ma operowego, marzy o przygotowaniu wybranego dzieła scenicznego ze swą orkiestrą, wykonaniu dekoracji i kostiumów w warsztatach sąsiedniego teatru, zaangażowaniu śpiewaków z całej Polski, zaproszeniu ich na tydzień prób i zorganizowaniu operowego staggione. To jest pomysł! Chciałoby się zakrzyknąć: teatry muzyczne różnych miast i różnych scen, porzućcie swary i łączcie się, łączcie swe orkiestry, chóry, zespoły baletowe, krakowieckie i stolarskie! W pojedynkę jest coraz trudniej! I coraz drożej!)

Istnieje sporo różnych systemów kooperacji państwowych instytucji artystycznych, choćby u naszych zachodnich sąsiadów. Np. Landestheater z Halle, zaproszony tutaj z okazji 40-lecia Opery Śląskiej, przywiózł do Bytomia przedstawienie *Floridante*, w którym grała Orkiestra Festiwalowa im. G. F. Haendla pod batutą młodego Christiana Kluttiga. Od pierwszego dźwięku, co zabrzmiał w fosie, słyszało się, że to wyśmienity zespół; basso continuo realizowano na starych instrumentach. Do dziś mam w uszach złote, nasycone barwy tego Haendla.

Na scenie przeważała młodzież. Urzekął ruchliwy, jasny sopran dziewczęcej Julianne Claus (Rossanna). Z trzech mezzosopranów każdy był inny, jeden o bardzo ciemnym, altowym zabarwieniu (Renate Leissner w męskiej roli księcia Timante), drugi dramatycznie rozwibrowany (Maria Petrasovska w roli miłość wzbudzającej Elmiry), trzeci — Annette Markert, doskonałej odtwórczyni męskiej roli tytułowej. 24-letnia, śliczna Markert pod wojskowym umundurowaniem dzielnego wodza Persów (znów Pers!) nie skrywała warkocza. Głos prowadziła ze swadą i naturalnością, bardzo muzykalnie: nie był on może szczególnie duży ani piękny, ale śpiewać co się zowie umiała. Jakikolwiek problemy techniki wokalne dla nikogo zresztą nie stanowiły trudności.

Przy tak wysokim poziomie



„Floridante” Haendla w Operze w Halle. Annette Markert (Floridante), Jürgen Trekel (Ovonte), Elisabeth Wilke (Elmira). Kier. muz. Christian Kluttig, insc. Peter Konwitschny, scen. Kathrin Menzel