

665 „Egzekucji czas i rygor”



Na zdjęciu: Fragment opery „Pierścień wielkiej damy”.

W programie do swej wrocławskiej prapremiery „Pierścienia wielkiej damy” pisze Ryszard Bukowski o determinacji, jakiej wymagała walka z Norwidowskim słowem, które prosi by „dokonać się w ciszy, w jego własnym iryzmieniu”, „broni się zaciekle przed inwazją muzyki”, zazdrośnie uchyła dostęp muzyce do swojego wnętrza”... Opera – wspólne dzieło R. Bukowskiego – kompozytora Marii Straszewskiej librecistki i reżysera – powstało wrocław

Wrocławski kompozytor (debiutant w tym gatunku) w istocie podjął się bardzo trudnego i dość niewdzięcznego chyba zadania. W pierwszym rzędzie wymagało ono niezwykłej subtelności i inteligencji w znalezieniu odpowiedniej konwencji muzycznej. Tekst zapoznanego polskiego wieszca jest bowiem zbyt wązki w swych cienkich i głębokich znaczeniach oraz wciąż zbyt „wielki”, mało znany, by móc nim swobodnie manipulować jako tworzywem. Toteż maksymalny petyzm dla słowa, rytmu wiersza i melodii frazy, dla ich intelektualnej zawartości, stanowił zasadniczą i najstuszejszą podstawę wszelkich dalszych poczynañ. Doprawdy, godna szacunku musi być skrom-

ność, z jaką kompozytor ustąpił poecie, a imponująca – staranność, konsekwencja w opracowaniu, dbałość o właściwy sens śpiewanego bądź mówionego tekstu (to wynik ścisłej współpracy z doświadczonym reżyserem). I rzeczywiście, słowo Norwida pozostało elementem pierwszoplanowym, ciesząc się (o dziwo!) nie mniejszym szacunkiem u wszystkich niemal wykonawców (dykcja, interpretacja). Nadto ciekawe połączenie mowy i śpiewu zyskało tu rzadką na operowym gruncie spójność. Sumienny i dyskretny w podaniu tekstu autor, zdawał się pozostawać lojalnym wobec Norwida również w całościowej koncepcji dramatu. Zatem nie na zasadzie odautorskiego kontrapunktu, lecz z intencją „pogłębienia”, równoległego sugerowania podtekstów, z zamiarem charakterystyki postaci i sytuacji kompozytor niekiedy rozwijał i ożywiał recytatywne, monotonne z konieczności partie wokalne oraz konstruował ich instrumentalną „nadbudowę”. W ten sposób właściwy dramat, który w warstwie literackiej przesunięty jest w sferę domysłu i refleksji wzbogacony nastrojem muzyki nabierał wprawdzie intensywności, pozostał tu jednak poza zakresem realnych doznań, a po trosze, sprawą pobożnego życzenia twórcy i dobrej woli odbiorców. W podniesieniu zmysłowej, choć by i pogłębionej intelektualnie atrakcyjności przedstawienia muzyka bowiem ma nikły wkład. Jest ona raczej dyskretna, dość stonowana w kolorycie i umiarkowana w wyrazie (typowe dla estetyki R. Bukowskiego). Dobrze pełnią służebną funkcję i tylko wyjątkowo, acz ze smakiem (efekty charakterystyki w I i III akcie) włącza się aktywnie w sceniczną akcję. W rezultacie dzieło R. Bukowskiego jako gatunek operowy staje się poniekąd utopią. Nie tyle muzyczność, co sam tekst i inscenizacja (niezmiernie wzbogacona muzyką) pozostają faktycznym czynnikiem dramatu.

Czas zatem „egzekucja i rygor” rozciągnąć również na realizatorów. Sytuacja powyższa nakłada bowiem nań tym odpowiedzialniejszą zadania, choć jednocześnie krępuje ich częściowo operową (mimo wszystko) konwencją

Konwencją taką jest już orkiestra, dobywająca się brzmieniem dość ułomnym ze swego „orkiestronu” – wątpliwe, by mogła ona kiedykolwiek osiągnąć idealną czystość w realizacji trudnej partytury R. Bukowskiego (przygotował ją Andrzej Rozmerynowicz).

Konwencję tę tworzy zwłaszcza operowa scena: jej soliści, chór, balet.

Wielkie aktorstwo nie jest częstym zjawiskiem w operze toteż samo uniknięcie jego typowych wad, nawet przy braku wybitnych kreacji trzeba już uznać za osiągnięcie. Wszyscy bez wyjątku soliści, z rezultatami, na jakie pozwalały im osobiste warunki, znaleźli się co najmniej w granicach poprawności, zarówno wyrównana obsada kobieca – Halina Stoniowska (Hrabina), Barbara Figas (Magdalena), Urszula Walczak (Salome), Zofia Konrad (Durekowa), – jak i bardziej dyskusyjna obsada ról męskich – Tadeusz Cimaszewski (szczególnie problematyczny jako Mac Ika), Jan Wolański (Graf Szelliga), Włodzimierz Tyszyński (z kolei nadzwyczaj sugestywny jako tępy i bezwzględny Durejko), Antoni Bogucki (Sztukmistrz) i Inni.

Z gorszymi rezultatami zaprezentowały się w swych skromnych występach chór (przygotowany przez Janusza Ambrosia) i balet (choreografia i pantomima Leona Góreckiego), choć wniosły cenne ożywienie dość mdłej na ogół akcji scenicznej.

Efektownym tłem są za to gustowne i stylowe dekoracje oraz stroje Stanisława Bąkowskiego.

Pierwszą całkowicie wrocławską prapremierę operową czeka zapewne nielekka życie sceniczne. Można mieć obawy czy operowa publiczność zechce tak dalece zrezygnować z realnych atrakcji widowiskowo-muzycznych na rzecz symbolicznej, lecz dość enigmatycznej symboliki.

KAZIMIERZ KOŚCIUKIEWICZ