

# Pierścień wielkiej damy

Gdyby tak popytac, po co się chodzi do Opery — większość odpowiedzi tyczałaby zapewne samego śpiewu, reszta — muzyki w ogóle, baletu i ewentualnie scenerii. Ciekawe, na którym miejscu pojawiłby się tu czynnik literacki. Podejrzewam, że na ostatnim, lub wcale, bo choć nie ma opery bez literatury, sztuka ta w gmachu operowym ulega silnemu przytłoczeniu. Cenne nawet źródło literackie dzieła operowego nierzadko ukazuje się nam pod postacią banalnego libretta, z kolei jego poszczególnie kwestie najczęściej zepchnięte są w cień śpiewu. Rozwodzę się nad tym dlatego, że zdarzyła się we Wrocławskiej Operze prapremiera (22. II. 1974) zdecydowanie wylamująca się z tradycji przytłaczania literatury muzyką. Mam na myśli „Pierścień wielkiej damy”, gdzie to na plan pierwszy wysunięto sztukę Norwida. Realizatorzy, którzy zezwyczą zaprzepaszczać walory literackie opery (librecista, kompozytor i wykonawcy) tym razem połączyli swe wysiłki w celu zapewnienia dramaturgowi decydującego głosu.

Libretto sporządziła Maria Straszewska. Wprowadziła jej praca polegała tylko na skróceniu sztuki; jednak skróty te nie osłabiły nadmiernie Norwidowskiej wypowiedzi, należy jej uznać za zręczne.

Olbrymią rolę w umacnianiu głosu dra-

maturga w operze odegrał kompozytor, Ryszard Bukowski. Nie tylko uzależnił kontury głosów wokalnych od tekstu, lecz nawet siebie samego usytuował w cieniu Norwida. Znamienne, że zrezygnował tu z formy arii, a więc z głównej sposobności do błyszczącego inwencją twórczą.

O pierwszoplanowości warstwy literackiej zdecydowali ostatecznie śpiewacy, trzeba bowiem wiedzieć, że mieli oni okazję popisywać się tu efektywną nawet wokalistyką, tylko z tego nie skorzystali. Kompozytor w wielu taktach zaproponował im melodyczną improwizację na kanwie określonej rytmiki. Wszyscy soliści wybrali tego rodzaju melodię, która bardziej przypomina melorecytację niż prawdziwy śpiew, oni więc także zrezygnowali z wokalnych popisów dla uwypuklenia tekstu. Zaznaczę jeszcze, że na liście funkcji realizatorów „Pierścienia” figurują półzycja: kontrola dykcji i że funkcja ta bynajmniej nie okazała się fikcyjną.

Prapremiera dzieła Bukowskiego świądzyła też o tym, że w centrum uwagi realizatorów znajdował się nie tylko sam Norwid, ale i jego epoka. Dowodem — styl reżyserii i scenografii. Trudno poddawać w wątpliwość sens ukazania na scenie realiów z Norwidowskiej epoki, ale też trudno uznać, że

jest to niewątpliwie najtrafniejsze rozwiązanie inscenizacyjne. Na takie rozwiązanie natrafia się idąc po najmniejszej linii oporu. Wszakże skoro kompozytor wprowadził tu muzykę zmienną dla wieku XX (w stylu Brittenowskim), to i reżyser (Maria Straszewska), czy scenograf (Stanisław Bakowski) śmiało mogli nam zaproponować spojrzenie na dzieło Norwida z perspektywy naszych czasów, i niewykluczone, że byłoby to ciekawsze.

Wróć do muzyki, bo jeszcze nie było wywoły o tym, jak została na prapremierze wykonana. Otóż znacznie lepiej przez śpiewaków niż przez orkiestrę. Dyrygent, Andrzej Rozmarynowicz, za mało wnikliwie odczytał partyturę, za mało zajmował się ekspanowaniem leitmotiwów, nie rozplanował toku muzyki orkiestralnej w sposób wyrazisty, skutkiem czego mogła się wydawać monotonna, choć partytura temu zaprzecza. Z solistów najlepiej wywiązała się Urszula Walczak (Salome), najstabiliej zaś — Tadeusz Cimaszewski (Ms Ika). Wyrównany, dobry poziom reprezentowali tu: Halina Stoniowska (Hrabina), Barbara Figas (Magdalena), Jan Wolański (Szeliga), Antoni Bogucki (Sztukmistrz), Włodzimierz Tyaszler (Durejko), Zofia Konrad (Sędzina) i Feliks Tarnawski (Służący).

„Pierścień wielkiej damy” nie jest typową operą. Kompozytor nazwał swe dzieło dramatem muzycznym, dramaturg — białą tragedią, zaś reżyser — komedią. Czuje się tu jakiegoś nieporozumienie, ale na szczęście tylko w sferze nomenklatury. Na scenie panuje harmonia.

EWA KOFIN