

Szkoła polska i szkoła włoska

Teatr 1984 nr 7

MALGORZATA KOMOROWSKA

Teatr Wielki w Warszawie: *STRASZNY DWÓR* Stanisława Moniuszki. Reżyseria: Marek Grzebiński, scenografia: Andrzej Sadowski, kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski, Premiera 31 XI 1983

Teatr Wielki w Łodzi: *LUCJA Z LAMMERMOOR* Gaëtana Donizettiego. Libretto: Salvatore Cammavano wg Waltera Scotta w przekładzie Haliny Dzieduszyckiej. Inscenizacja i reżyseria: Renzo Giaccheri, scenografia: Józef Napiórkowski, Ryszard Stobnicki, przygotowanie chóru: Henryk Karpiński, kierownictwo muzyczne: Aleksander Tracz. Premiera 17 XII 1984 (fot. Chwałisław Zieliński)

Leon Schiller stworzył polskiej operze narodowej z komediooperą, operetką komiczną i wodewilem włącznie, solidną tradycję teatralną. W pracach inscenizacyjnych i reżyserskich Schillera *Straszny dwór* się nie znalazł. I tak w dziejach scenicznych *Straszego dworu* łatwiej dosłyszyc wybitne osiągnięcia wokalne, niż dopatrzeć się dobrego teatru. Ale też jak wystawiać tę — jak utyskują jedni — marnotę, czy — jak zachłystują się drudzy — arcydzieło? Na operę komiczną za mało w nim humoru, za wiele sentymentu i zbyt leniwa intryga, na operę romantyczną za mało strachów, zbyt wielki spokój uczuć i ni cienia dramatu. Za to na operę polską wszystkiego akurat, by uśmiechnąć się i rozrżnąć. Bywał więc *Straszny dwór* sarmacko-oreźny, kontuszowy, grottgerowski, cepeliowski, aluzyjny (prapremiera), smutny i wesoly, umowny i dosłowny, grany premierowo, jak każe obyczaj, w Sylwestra, jako że librecista Jan Chęciński daje śpiewać pannom w II akcie: „Wszak jutro Nowy Rok”. Ze społeczno-kulturalnego obowiązku, z dydaktycz-

nej konieczności i z artystycznej radości każda polska scena winna mieć *Straszny dwór* w repertuarze. Zatem to, że 31 grudnia 1983 warszawski Teatr Wielki wprowadził *Straszny dwór* na afisz, ledwie zakończywszy eksploatację dawnego przedstawienia Jana Krenza i Macieja Prusa, uznać trzeba za fakt naturalny.

Inscenizacja obecna jest piątą w powojennej Warszawie. Ma udany prolog czerpiący z Chełmońskiego: pastuszkowie grzeją ręce nad ogniskiem, stoją senne konie. Na głos fanfarrowej melodii dzieci wbiegają na wzgórek, nadejścia zluwowany oddział wojska, lśnią srebrne skrzydła husarii. „Cichy domek modrzewiowy” z I aktu ukazuje się jako dworek mocno podupadły, ale z wieśniaczej gromady w zgrzebnym len ubranej emanuje pogoda łaucha. Sam „straszny dwór” Miecznika w II akcie wygląda na dziecienny zameczek, dużo w nim okienek, drzwi, schodków. Akcja słynnego aktu III dzieje się istotnie według libretta na wieży — tylko miejsce gry ustawione zostało tak wysoko i w głębi, że trudno doj-

rzyć komediowe perypetie z portretami prababek i zegarem. Akt IV przynosi niefortunną dramaturgicznie arię Hanny na opustoszałej scenie, po czym cała budowla się cofa, wjeżdżają bardzo długie sanie z upozowanym barwnym tłumem, wszystkie wątki intrygi rozwiązują się szczęśliwie i przedstawienie wieńczy mazur — niestety kostiumy tancerzy i trudny do pogodzenia z muzyką układ choreograficzny nie wywierają dobrego wrażenia.

Mogą się natomiast podobać niektóre dowcipy inscenizacyjne: kapitalny chłopina z tłumokiem, poprzedzający każde wejście Cześnikowej; ściemnienie sceny i trzask piorunu podczas „strasznej” ballady Cześnikowej o przekleństwach ciążyących nad dworem (*Wśród szumu lasów*); po każdym zewłok dzika na drągu jako widomy przedmiot kłótni myśliwych. Trafnie też zostały wyreżyserowane ansamble w I akcie.

Z detali scenograficznych dałaby się złożyć mała antologia polskich symboli: jest krzyż przydrożny, małwy, gniazdo bocianie, też „kruki i wrony” (choć może bez intencji kojarzenia z Żeromskim). Na wieży gąsior miodu, stara zbroja, spłowiałe sztandary. Przede dworem konie, kołędnicy z Turoniem i pyzatom aniołkiem. Niektóre z tych „znaków” służą logice myśli inscenizacyjnej, inne ją macą. Odpowiedź na pytania o czas akcji (np. upływający między I a II aktem), porę roku i epokę trudno odczytać z samego przedstawienia.

Drukuję ją program, w którym też kierownik muzyczny premiery, dyr. Robert Satanowski mianuje *Straszny dwór* sielanką patriotyczną. Pewne naiwności z teatralnej staroświecczożyny rodem można złożyć na karb tej intencji — ale czemuż przypisać zgoła nie sielankową skromność inscenizacji bliska cności ubóstwa (niewątpliwie dziś aktualnej)?

Muzyce Moniuszki spokój i łagodność wyszły na dobre (nie można tak „przeganiać” *Straszego dworu*, jak to w minionych sezonach bywało w Warszawie!). Robert Satanowski nie zawsze dyryguje z tzw. nerwem, ale potrafi dać muzyce oddech i powietrze, co szczególnie w operze wysoko trzeba cenić. Cicho i delikatnie, z marzycielskimi fermatami poprowadzony na premierze duet Hanny i Jadwigi z II aktu (*Już ogień płonie*), przepojony, by tak rzec, dziewiczym wstydem zgodnym z muzyczną i poetycką treścią, naprawdę mógł zachwycać.

Ale dobrych wrażeń wokalnych obecne przedstawienia nie naszczęcają niestety wiele. Z dawnej, powoli odchodzącej w legendę obsady, pozostał doskonały Miecznik Andrzeja Hiolskiego. Pyszna jest Cześnikowa Krystyna Szostek-Rałkovej i znakomicie wręcz utrafiona w głos i postać Jadwiga Elżbiety Pańko: liryczne, polskie dziewczęcę z ciemnym warkoczem. Dzięki Pańko można było wreszcie (w ślad za tym, co w partyturze) zróżnicować osobowość dwu cór Miecznika: zalotnej, pewnej siebie Hanny i niesmiałej, rozmarzonej Jadwigi. U Leonarda Mroza (Zbigniew) i Michała Skiepiki (Stefan) dawały się słyszeć niedostatki brzmieniowe i wyrazowe, Krzysztofa Szmęta szkoda do nieodpowiedniej dlań partii Damazego; niezawodny tu Kazimierz Dłuha pojawił się w drugiej obsadzie, jak też Robert Miłnarski dający koncert gry aktorskiej w roli Macieja. Przy boku występującego gościnnie

„Straszny
dwór”
Moniuszki
w T. Wielkim
w Warszawie.
Scena
zbiorowa.
Andrzej
Hiolski
(Miecznik),
Krystyna
Szostek-
Radkowa
(Cześnikowa)



świątecznego Józefa Homika (Stefan) korzystnie wypadł Ryszard Morka (Zbigniew), zaś niekorzystnie Ryszarda Racewicz, której warunki głosowe (zaiste wspaniałe) partii Cześnikowej akurat nie sprzyjają. Wdzięczną zawsze na scenie i ładnie brzmiącą Jolanę Czyż-Major (Hanna) zawodziła technika.

Przydługi może, acz nadal niepełny rejestr najnowszych premierowych wykonań słynnych Moniuszkowskich ról wskazuje jednocześnie na tarapaty, w jakie

popada każda scena operowa wraz ze *Straszny dwór*. Trudności śpiewania teatralnego Moniuszki nie są wcale mniejsze od innych pozycji żelaznego repertuaru operowego i każde pokolenie artystów musi się z tymi trudnościami mierzyć, choć nie w każdym pojawi się Stefan taki, jak Bogdana Paprockiego, czy Skołuba taki, jak Bernarda Ładyśza.

Ale jeśli z Moniuszką są kłopoty, powie ktoś, to czy jest rozsądne sięgać do mistrzów włos-

kiego bel canta? *Lódzka* premiera *Lucji z Lammermooru* przed podniesieniem batuty przez Aleksandra Tracza mogła rodzić podobne wątpliwości, lecz wrędcy one pierzchyły, ba — w dniu 8 stycznia 1984 r., kiedy to spektakl dawano po raz pierwszy we włoskiej wersji językowej, łatwo przemienić się mogły w uniesienie.

Wielka rola tytułowa powierzona została Grażynie Ciopińskiej, najbardziej dziś wziętemu polskiemu sopranowi — tej mło-

dej śpiewaczce zdarza się mieć dwie premiery na dwu największych scenach kraju w jednym i tym samym tygodniu! Byłam świadkiem jej dobrej Zuzanny (*Wesele Figara*), nieudanej Panny Ewy (*Hrabina*), nie najlepszej Hanny (*Straszny dwór*). Zaś co do *Lucji*...

Ciopińska jeszcze nie tworzy postaci, gra kilkoma podpatrzonymi „numerami”, ma ciągle

(dokończenie na str. 30)

Szkoła polska i szkoła włoska

(dokończenie ze str. 29)

prywatne gesty i mimikę, nie czuje kostiumu. Nie ma naturalnej łatwości koloraturowej, ale każdą nutę umie wyśpiewać. Jej giętki, ruchliwy głos cechują nośność i blask, a młodość i drobna postać wydają się wymarzone dla wielu ról w operowym teatrze. W I i II akcie *Lucji Ciopińska* jakby oswajała się ze swoją bohaterką, powoli wchodziła w nastrój romantycznej tragedii Waltera Scotta, zaś scenę obłędu *Lucji* w III akcie zaśpiewała już zachwycająco. I łódzka publiczność sprawiedliwie zgłowała jej wielką owację.

Aplauzy dzieliła ze zjawiskowym partnerem, Markiem Torzewskim, który tegoż dnia debiutował na operowej scenie. Dwudziestoletni niespełna chłopiec, o warunkach do roli *Romea*, przejęty tyleż miłością do *Lucji* co własnym debiutem, obdarzył postać *Edgara* wdziękiem i urodą efeba, uwodzicielskim tenorem o bardzo jasnej barwie i wielką muzykalnością. Potrafił też z młodzieńczo świeżą afekcją przeżyć w trzech aktach szczęście, zdradę i śmierć.

Z satysfakcją słuchało się także wspaniałego głosu *Wiesława Bednarka* (*Lord Ashton*), którą to wspaniałość brzmienia warto by wspomóc większą starannością we frazowaniu i szerszą skalą środków wyrazu. Od poziomu tych trojga bohaterów nie odbiegał młodziutki adept *Jacek Andrzejewski* (*Norman*) i *Urszula Jankowiak* (*Alicja*). Przykrym natomiast zgrzytem była postać *Kapelana Rajmunda*, którą udawał gwiazdor telewizyjnych programów rozrywkowych, na co dzień solista *Łódzkiego Teatru Wielkiego*, *Kazimierz Kowalski*. (Okazuje się, że śpiewając piosenki całkiem zaprzepaścił operowe umiejętności — więc może



„*Lucja z Lammermoor*” Donizettiego w T. Wielkim w Łodzi. Urszula Jankowiak (*Alicja*), Grażyna Ciopińska (*Lucja*), Marek Torzewski (*Edgar*)

wypadałoby artyście dokonać wyboru, bowiem tylko nieliczni bywają wszechstronni!)

Donizetti to znowu jest — jak Bellini w *Normie* — staroświecki teatr operowy. Przedstawienie *Lucji* miało na szczęście styl i klimat, przede wszystkim dzięki znakomitemu operowaniu światłem wywołującym efekty malarskie, perspektywę i dystans. Reżyseria *Włocha Renza Giacchieriego* wyróżniała się dyskrecją raczej niż pomysłowością — do włoskiej szkoły operowej należy wszak celebrowanie głosów i śpiewaków. Ale i teatralnych kształtów *Lucji Giacchieri* nie

zaniedbał, komponując kilka u danych scen: *Lorda Ashton* grającego w szachy, dialog kobiet przy ogrodowej fontannie (jak z pejzażu *Watteau*), baletowe przejście przez komnatę służebnych niosących ślubną suknię, tłum gości balowych trzymający bukiety drobnych kwiatków koloru szat weselnych i krwi. Dźwiękom orkiestry nie w pełni udawało się współtworzyć właściwe barwy i nastroje przedstawienia — przydałoby się więcej lekkiego i okrągłego zarazem brzmienia, wzorowa pod tym względem była inscenizacja warszawska z 1972 roku przygotowana muzycz-

nie przez *Elia Boncompagniego*.

Od czasu tamtej *Lucji* coraz częściej „włoszczyzna” pojawia się na naszych scenach, przemycają frazy prawdziwego belcanta, zdarzają się wykonawcy z wyczuciem stylu. Świadczy to o mozolnym, ale postępującym, odnawianiu nadwątlonej tradycji i wyrównywaniu zachwianych proporcji. Bowiem klasyka włoska wraz z nurtem narodowym powinna stanowić podstawę dla współczesnego teatru operowego. I dla repertuaru wszystkich muzycznych scen, świadomych tego, że jest to repertuar najtrudniejszy. ■