

»Kraina uśmiechu«

Druga premiera Teatru Muzycznego

PO przeszło półrocznym powodzeniu inauguracyjnej premiery Teatru Muzycznego, „Hrabiny Maricy”, ta najmłodsza scena Krakowa, pozostająca pod dyktando artystyczną Jerzego Gerta, wystąpiła z drugą premią. Wybór padł na nastrojową, liryczną operetkę Lehara „Kraina uśmiechu”.

Ujrzelismy i usłyszeliśmy przedstawienie opracowane z większą jeszcze starannością, niż poprzednie. W doborze śpiewaków, w reżyserkim opracowaniu całości, w scenografii, zwłaszcza w strojach, w bogatym opracowaniu choreograficznym uwidoczniła się niezmierna dbałość kierownictwa Teatru Muzycznego, pragnienie, by operetka miała te wszystkie elementy, jakie utwory sceniczne tego typu mieć muszą. Jeśli mają spełnić postulat rozrywkę dla najszerzych mas odbiorców, ale rozrywkę o pięknym akcencie muzycznym, wokalnym i wizualnym.

Jedynie tylko małą pretensję można by mieć do literackiego opracowania libretta. W przekładzie Fontany i opracowaniu Wołowskiego za

mało — zwłaszcza w partiach śpiewanych — było lekkości, wdzięku, poezji — no, tak, nie wstydzimy się tu tego słowa; właśnie poezji. Piękna muzyka Lehara, który w tej operetce dał ujście swej tęsknocie za „czymś większym” niż operetka i wprowadził do utworu partie instrumentacyjne i wokalne o napięciu operowym, domaga się tekstów gładkich, zrecznie unowocześnionych, tym więcej, jeśli podają je tacy wykonawcy, jak Borowicka czy Węgrzyn, jak Dolińska-Grabowska czy Rogowski.

Poza niezawodną orkiestrą i chórem, prowadzonym przez batutę Alojzego Klucznika, silną stroną „Krainy uśmiechu” jest balet. Jan Fabian dał naprawdę pomysłową, barwną, bogatą choreografię, wykonywaną przez balet w sposób zasługujący na wielkie brawo. Brawo tych nie szczędzi widownia, zwłaszcza w akcie II, gdy balet pokazuje stylizowane tańce chińskie z lampionami, szarfami i maskami.

Na czoło wykonawców wysunęli się interpretatorzy ról dwójga bohaterów operetki: pięknej wiedeń-

i szlachetnego Chińczyka. Iwona Borowicka ma naprawdę rzadko spotykany zespół tzw. „warunków”: głos, wygląd, werwę, wdzięk, umiejętność aktorskiego podania roli nie tylko w partiach mówionych, lecz także przy śpiewie. To świetny nabytek krakowskiej sceny muzycznej. Z radością widzieliśmy też bardzo udany debiut Romana Węgrzyna, laureata zeszłorocznego konkursu śpiewaczego „Echa Krakowskiego”. Piękny głos, piękna interpretacja o charakterze przeżywania partii śpiewanych, dobra gra, dobre warunki wróżą temu śpiewakowi ładną przyszłość sceniczną.

Tej czołowej parze sekundowała dzielnie para druga — Barbara Dolińska-Grabowska i Kazimierz Rogowski. I w pomniejszych rolach ujrzelismy zasługujących na podkreślenie wykonawców jak Zofia Filipowska czy Maria Wrońska, jak Adam Szybowski, Jan Zabierzewski, Tadeusz Kąkolowski, Rudolf Borecki czy Mieczysław Soliński, jak zwłaszcza Józefa Ghełmirska — a te nazwiska nie wyczerpują listy wykonawców, których wspólny wysiłek przy indywidualnym wkładzie umiejętności i staranności dał w sumie tak piękne przedstawienie, jak druga premiera Teatru Muzycznego.

Reżyserował Wilam Horzuca, opracował scenograficznie Wojciech Krakowski.

WITOLD ZECHENTER

Statnio w Teatrze Muzycznym w Krakowie (kier. art. Jerzy Gert) oglądaliśmy przedstawienie premierowe tej operetki; Lehara. Gdzież nieści się kraina o tak wdzioejnej nazwie? Nie jest nią na pewno Wiedeń 1912 r., miasto pyszniące się efektownymi, lecz pustymi zabawami w arystokratycznych salonach (akt I operetki). Nie są nią także przedwojenne Chiny (akt II i III), które za małą konwencjonalnego uśmiechu swoich przedstawicieli kryją ciemność i okrucieństwo feudalnego porządku. Nie ma tej krainy w operetce Lehara, jest tylko marzenie, tęsknota za nią, za światem innego porządku, za krainą, w której prawdziwa miłość byłaby wyższa nad przywileje pieniądza, nad przesady rasowe czy rodowe.

Rzadko kiedy udaje się reżyserom ukazać ten właśnie sens „Krainy uśmiechu” Lehara; przeważnie produkuje się operetkę czysto rozrywkową o posmaku sensacji i egzotyizmu. Reżyseria i inscenizacja krakowskiego Teatru Muzycznego (W. Horzyca) nie poszła po linii najmniejszego oporu, pragnęła dać widowskiemu aspirującemu wyższych niż czysto rozrywkowe; ustrzeżono się przy tym fałszywych, pozostawiając jednak wdzioek i lekkość wiedeńskiego humoru.

Główny ciężar akcji w „Krainie uśmiechu” spoczywa na Lizie i Księciu Sou-Chong. Borowicka stworzyła sylwetkę trafną, ujmującą, żywą; za to należy się jej uznanie. Natomiast wielkie wymogi, jakie stawia postać Księcia, zdają przerastać możliwości

„Kraina uśmiechu”

Węgrzyna. W jego grze scenicznej brak jest pełnego pokrycia wewnętrzne go, brak siły, która kazała by widzowi wierzyć w zmagania wewnętrzne Sou-Chonga, wdzioek jego poświęcenie.

Spośród dalszych sylwetek podobał się Rogowski w roli Gustawa, Szybowski jako wuj księcia, oraz Kąkowski, Filipowska, Chełmińska, Borecki, Dołńska, Zabierzewski. Zastrzeżenia mamy natomiast w odniesieniu do Franzi; Wrońska daje sylwetkę swarliwej, zawiedzionej przez los starej panny; nie zaś — jak należało — kobiety postępowej, buntującej się przeciw bezsensowi życia salonowego.

Strona muzyczna „Krainy uśmiechu” przedstawia się nader korzystnie (kier. muzyczny i dyrygent: A. Klucznik); tekst nutowy podany jest wiernie, bez sztamowych chwytów; nieporozumień, ani potknięć muzycznych nie zauważa się. Orkiestra i chór dają maksimum tego, co można osiągnąć w fatalnych warunkach akustycznych sali przy ul. Lubicz. Również strona wokalna przedstawia się dodatnio. Z solistów na pierwszy plan wybija się I. Borowicka dzięki swemu piękniemu, dobremu technicznie, dużemu głosowi (czasami nawet szafuje nim nadmiernie). Węgrzyn posiada wielkie zadatki głosowe na dobrego tenora; jego debiut dowodzi o słusznym kierunku szkolenia wo-

kalnego. Śpiew Rogowskiego podobają się ogólnie, natomiast nie możemy się nadal przekonać do walorów głosowych Dołńskiej. Mówiąc o stronie wokalne przedstawienia nie można zapomnieć o dykcji, która prawie we wszystkich partiach śpiewanych i mówionych jest wzorowa.

Wyrazy szczerzego uznania należą się scenografowi (W. Krakowski) za dekoracje w II i III akcie, oraz realizatorom pięknych kostiumów. Mocną pozycją ostatniej premii jest balet; trudno nie podziwiać talentu J. Fabiana, który potrafił skomponować b. ciekawe, pomysłowe układy możliwe do wykonania w warunkach ciasnoty sceny. Samo wykonawstwo wykazuje wielki postęp w stosunku do premii „Maricy”; szczególnie są wypracowane starannie, precyzyjnie.

„Kraina uśmiechu” jest operetką szerszego zakresu, wymagającą większego aparatu wykonawczego, lepszych warunków technicznych niż jest to konieczne przy wystawianiu „Maricy”. Warunki te udało się stworzyć niestrudzonemu kier. adm. operetki Anatolowi Wrońskiemu. Nie mówiąc już o sprawach dotyczących samego przedstawienia (dekoracje, kostiumy, peruki itp.) trudno nie podnieść faktu dokonania nieodzownych przeróbek sceny, garderob, światła. Dbałość o zespół o stworzenie mu dogodnych warunków do pracy artystycznej, fachowa, pełna zapadu opieka daje gwarancję dalszych sukcesów młodej placówce.

DZIENNIK POLSKI (LA)

3.4.1935

„KRAINA UŚMIECHU”

O peretka zaczyna być częścią normalnego życia teatralnego Krakowa. Mamy już drugą premierę. I to premierę niełatwą. „Kraina uśmiechu” jest jednym z najambitniejszych utworów Lehara. Jej bogata dramatyczna melodyjność zbliża ją do oper Pucciniego. Słucha się chętnie tych sentymentalnych czy lirycznych arii — mimo że libretto jest rozwlekłe i jak na operetkę wcale niezabawne.

„Kraina uśmiechu” powstała mniej więcej trzydzieści lat temu. Trudno więc powiedzieć, że utwór reprezentuje klasykę gatunku. Jest w pewnym sensie repliką na banalny schemat libretta dotychczasowego. Libreciści za kompozytorem postanowili zmienić przyjęte konwencje, rozszerzyć wiedeńsko-węgierski temat. W ciągu trwania całego przedstawienia nie ma ani jednego czarodasza. I to coś znaczy! Tylko pierwszy akt dzieje się w arystokratycznym salonie wiedeńskim — w dal-

szych odsłonach aktorzy przenoszą nas do komnat księcia chińskiego. Egzotyka zniechęca i kompozytora, i aktorów dramatu. Tak — dramatu, bo wątek główny pretenduje aż do tego wymiaru... Treścią dramatu są perypetie psychologiczne hrabianki Lizy — ambitnej i pełnej uroku. Jakżeby inaczej? Ale ani ambicja, ani urok Lizy nie może pokonać tradycji obyczajowej kraju, który szczyci się najtrudniejszymi konwencjami religijnymi i towarzyskimi. Liza musi przyjąć piękny gest swego niefortunnego męża — i wracać do Wiednia. Jednak do Wiednia!

Dużo, aż za dużo dla współczesnego widza jest w tym dramacie naiwności i szablonu. Co gorsza: nawet konwencjonalny, operetkowy humor nie „dezorganizuje” sztucznej kadenccji treściowej. Reżyser W. Horzyca bał się — i chyba słusznie — aktor-

skich możliwości zespołu... i po prostu zawierzył muzyce i głosom.

A głosy, trzeba powiedzieć, są niezłe.

Głosy są nawet duże. Gorzej z interpretacją wokalną! Najlepiej śpiewa I. Borowicka. Jej głos brzmi mocno, czasami zbyt ostro — ale stać ją i na subtelność emisji. Stać ją na liryzm. Również aktorsko Borowicka góruje nad innymi wykonawcami. Jest niemal naturalna. A to w tej fabule — trudna sprawa.

Rolę księcia Sou-Chonga śpiewa i gra debiutant Roman Węgrzyn (a nie jak w programach: Węgrzyn Roman). Śpiewa lepiej. Gra? No raczej — nie gra. Ale zachowuje się na scenie w sposób taktowny, powściągliwy. Głosem debiutującego śpiewaka warto się w dalszym ciągu opiekować. Czyni to od kilku lat niestudrzyn entuzjasta opery i operetki Anatol Wroński. Warto mu pogratulować dotychczasowych wyników pracy. Pogratulować i poradzić — żeby swego pupila kierował w stronę opery. Wydaje mi się, że właśnie w operze R. Węgrzyn ma przed sobą przyszłość.

Gustawa grał z powodzeniem K. Rogowski. Rogowski dysponuje miłym głosem, a nawet swego rodzaju wdziękiem. Byleby tylko nie utył, bo granice kształtu ma już i tak poza sobą. B. Dolińska-Grabowska, jak zawsze pełna liryzmu, umiaru. Musi tylko poprawić swą charakterystycję.

Orkiestra nabrała już teatralnego szlif. Prowadził ją zrećnie Tadeusz Dobrzański. Dużo w dziedzinie układów tanecznych zrobił Jan Fabian.

Na dekoracje można było wreszcie patrzeć z przyjemnością. Scenograf Wojciech Krakowski przedstawił się publiczności krakowskiej w godny, kulturalny sposób.

STEFAN OTWINOWSKI



„Kraina uśmiechu”, akt I.
Roman Węgrzyn jako książę Sou-Chong.

Ktoś powiedział niedawno pół żartem, że właściwie — w dobie rocznic i jubileuszy — powinniśmy się w najbliższym już czasie przygotowywać do organizowania obchodów, poświęconych uczczeniu stulecia istnienia pewnej zasłużonej jubilatki, w całym świecie dobrze znanej i lubianej, do której wspólna sympatia jednoczy dziś ludzi z niezliczonych krajów, położonych na różnych kontynentach... Kimże jest ta jubilatka? Na pytanie to odpowiemy bez trudu, jeśli tylko przypomnimy sobie wydarzenia, jakie zaszły w świecie kulturalnym Paryża w latach 1857—1958... Przed paryską publicznością ukazał się podówczas „Orfeusz w piekle” J. Offenbacha, pierwsza „satyryczna opera” — jak ją wtedy nazwano — parodia koturnowego stylu ówczesnej „wielkiej opery”, iskrząca się ciętym francuskim dowcipem, lekką melodyjną muzyką i bogactwem rytmów tanecznych.

Tak zrodziła się nasza dzisiejsza jubilatka — operetka — której stulecie istnienia przypada na lata najbliższe. Paryska operetka z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku rozprzestrzeniła się po Europie z błyskawiczną szybkością, zdobywając szturmem sceny wielkich teatrów, niedostępnych dotąd i zamkniętych dla tak zwanej „lekkiej muzyki”. W krótkim czasie wyrosnąć miał w Europie groźny rywal dla ówczesnej stolicy operetki — Paryża, a był nim Wiedeń, miasto „króla walców” — Jana Straussa.

Paryż dał muzyce światowej operetkę — ale Wiedeń jej byt trwale ugruntował, wzbogacił o nowe pomysły muzyczne i inscenizacyjne — i stworzył przed sztuką operetkową pierwsze szersze możliwości w kierunku postępu i rozwoju artystycznego.

Opostępie i krokach rozwojowych w dotychczasowej historii operetki należy jednak mówić z dużą ostrożnością, skoro nawet dwaj główni przedstawiciele nowoczesnej operetki naddunajskiej Emeryk Kalman (ur. 1882) i Franciszek Lehár (ur. 1870, zm. 1948) swym kierunkiem twórczym nie o wiele odbiegli od mistrza klasycznej operetki wiedeńskiej, Jana Straussa i jego bezpośrednich następców — Suppého czy Millöckera. Tak, jak poprzednio, tak i nadal melodyjność mu-

Jerzy Porzyński

„Kraina uśmiechu” Lehara w krakowskim Teatrze Muzycznym

zyki, niefrasobliwy humor, śpiew i taniec, a wśród tańców — wiedeński walc, stanowią podstawowe i niewzruszalne kanony sztuki operetkowej znad Dunaju się wywodzącej.

Gdzież więc szukać należałoby tych postępowych „nowości” w operetce nowoczesnej — i czy w takim razie w ogóle można mówić o ich istnieniu? Otóż nie ulega wątpliwości, że tak — a ślady dróg rozwojowych sztuki operetkowej najłatwiejsze są bodaj do zaobserwowania w operetkach Lehara, wiernego zresztą spadkobiercy Straussa. Lehár umiał wykorzystywać dla operetki te zdobycze nowoczesnej sztuki operowej, które w nurcie postępowego stylu werystycznego wnosili Puccini, Mascagni i Leoncavallo. Związując od Pucciniego przejął Lehár wiele, szczególnie w sposobach kształtowania melodii w ariach i duetach swych operetek bardziej już na operową, aniżeli na poprzednio spotykaną farsową modłę stylizowanych.

A libretta operetek Lehara? Literacka strona wiedeńskiej operetki była zawsze jej słabym punktem: naiwne i banalne pseudokonflikty miłosne zawsze takich samych szablonowych postaci z arystokratyczno-mieszczkańskiego półświatka, a odpowiadające gustom i upodobaniom ówczesnej publiczności, są dziś dla naszego widza bardziej obce i dalekie aniżeli kiedykolwiek. We wcześniejszych swych operetkach z „Wesołą wdówką” (1905) i „Hrabią Luxemburkiem” (1909) na czele, hoidował jeszcze Lehár wprowadzić tym tradycyjnym regułom operetkowego libretta — dopiero treść jednej z jego ostatnich operetek — „Kraina uśmiechu” — zerwać miała pęta dawnych schematów i konwencji. W „Krainie uśmiechu” naiwne perypetie zakochanych hrabiów i baronów ustąpiły miejsca pewnemu już konfliktowi psychologicznemu: różnicy poglądów obyczajowych dwojga wzajem się kochających ludzi różnych ras — Europejki i Chińczyka — które to róż-

Gazeta Krakowska
13. VII. 1955

nice w ówczesnych warunkach życia społecznego okazały się nie do pogodzenia.

Mimo tych niewątpliwie głębszych już myśli libretta „Kraina uśmiechu” — jakie wyszło spod piór L. Hörzera i F. Löhnera — również i w tej operetce jej literacka treść nie należy do stron najmocniejszych: akcja dramatyczna, obfitująca w częste dłużyzny i rozwiekszości płynnie nurtem dość leniwym — i po to, by silniej zainteresować widza, podparta być musi obszernie rozbudowaną stroną widowiskową, a przede wszystkim wzorowym opracowaniem muzycznym, z dobrą solową obsadą wykonawczą.

Czy krakowskie przedstawienie „Kraina uśmiechu”, jakie niedawno oglądaliśmy w Teatrze Muzycznym, działającym pod kierownictwem artystycznym Jerzego Gerta, odpowiadało tym dwóm głównym wymogom? Na to pytanie śmiało dać możemy odpowiedź twierdzącą. Muzycznie poziom przedstawienia postawiony był wysoko: główna para solistów: Iwona Borowicka (hr. Liza — sopran) i Roman Węgrzyn (ks. Su Czong — tenor) zaprezentowała się wręcz doskonale. Atuty Borowickiej jako pierwszoplanowej artystki operetkowej to przede wszystkim wysokiej wartości warunki wokalne w skali zabarwienia i nośności głosu, piękne frazowanie w śpiewie, bardzo dobra dykcja — a ponadto walory naturalnej i niewymuszonej gry aktorskiej. Debiut sceniczny Romana Węgrzyna ocenić można jako całkowicie udany: w partii ks. Su Czong ujawnił R. Węgrzyn swe ogromne możliwości śpiewacze, zwłaszcza w zakresie rozległego woluminu i prawidłowej emisji głosu, które w przyszłości niewątpliwie ze znacznym pożytkiem wykorzystane być mogą na scenie operowej. Z solistów „drugiej pary” Kazimierz Rogowski wniósł w partię hr. Gustawa znaczny już zasób umiejętności i kultury wokalne, zaś Barbara Do-

lińska-Grabowska jako księżniczka Mj utrzymywała się w granicach aktorskiej i śpiewaczej poprawności. Z dalszych solistów wyróżnić należy zwłaszcza Adama Szybowskiego (baryton) jako mandaryna Czanga oraz wykonawców ról charakterystycznych: R. Boreckiego (Fu-li) i J. Zabierzewskiego (eunuch — dozorca haremu); w dalszych rolach epizodycznych ujrzelśmy m.in. J. Chelmską, Z. Filipowską, M. Wrońską, T. Kąkolewskiego i M. Solińskiego.

Orkiestra, mimo trudnych warunków akustycznych sali Teatru Muzycznego, wypełniała swe zadania bardzo sumiennie, chór — jako całość — wyróżniał się bardzo korzystnymi materiałami głosowymi i muzykalnością. Wysoki poziom muzyczny imprezy to przede wszystkim zasługa jej kierownika muzycznego — Alojzego Klucznika — który na przedstawieniach na przemian z Tadeuszem Dobrzańskim dzierży batutę kapelmistrza.

A stronę widowiskową krakowskiego przedstawienia „Kraina uśmiechu”? Tu musimy znów spnąć pochwałami: balet, występujący głównie w II akcie dał pokaz ciekawych pomysłów i koncepcji choreograficznych (układ Jana Fabiana), zwłaszcza w stylizowanych tańcach chińskich z lampionami, szarfami oraz w pantomimie — i prawdziwy przegląd pięknych kostiumów. Dekoracje W. Krakowskiego w I akcie raczej skromne — w pozostałych „chińskich” aktach udane i — mimo ciasnoty sceny — dobrze się prezentujące.

Reżyser przedstawienia — Wilam Horzyca — położył szczególny nacisk na wydobyć z „Kraina uśmiechu” owych akcentów głębszej treści libretta i jego społeczno-obyczajowego tła. W ostatnim akcie gra aktorska całego zespołu przebiegała nieco sztywno i schematycznie, co wymagałoby pewnego reżyserskiego retuszu. Również należałoby zastrzec, czy nie byłoby z korzyścią dla całości spektaklu poczynienie pewnych skrótów i cięć reżyserskich w niektórych dłużyznach akcji scenicznej.

Dalszymi współautorami powodzenia, jakim cieszy się i przypuszczalnie nadal cieszyć się będzie spektakl „Kraina uśmiechu” są: K. Barnaś, jako kierownik literacki oraz zasłużony dla całości imprezy jej sprzymiennik administracyjny — Anatol Wroński.