

Doświadczenie przez pół

Ktokolwiek ze znających od dawna „Wesołą wdówkę” — a takich jest sporo — przyjdzie na przedstawienie w krakowskim Teatrze Muzycznym (premiera odbyła się w ubiegłym tygodniu), będzie niewątpliwie zaskoczony dokonanymi zmianami w stosunku do wiedeńskiego oryginału tej operetki. Czy były one potrzebne? Niewątpliwie słuszne jest, że wystawiając dziś sztukę z tzw. myśką szuka się nowego spojrzenia, że się ją uaktualnia dla współczesnego słuchacza. Jest to jednak zadanie nader trudne, szczególnie w teatrze muzycznym, operze, operetce, gdzie słowo, muzyka i strojna wizualna splatają się nierozdzielnie, wymagają wspólnego pełnego, logicznego potraktowania. W przedstawieniu, jakie oglądaliśmy ostatnio w sali przy ul. Lubicz przeprowadzono eksperyment tylko częściowy, połowiczny, i to ujemnie zaczęło na całość.

Akcja nie rozgrywa się w ambasadzie królestwa Czarnogóry, lecz w poselstwie bliżej nieokreślonego księstwa Montanii; dawne libretto, pomyślane jako paszkwil na mały, bitny kraj (który odważył się przeciwstawić kolosowi austro-węgierskiemu), straciło w ten sposób — i słusznie — swój reakcyjny sens polityczny. Niestety pozostały jeszcze... słowiańskie imiona i nazwiska. Gdyby wszystko działo się nie w Europie, ale np. w głębi Afryki, łatwiej można by zrozumieć komizm dyplomatycznych wielkości marionetkowych księstw, słuszność pstrokacznych kostiumów, czy specyficznej umowności w scenografii. Gdyby jeszcze do tego muzykę przerobić trochę na jazz, eksperyment byłby pełny i miałby szanse powodzenia...

Ostatniej uwagi nie musi traktować się zbyt serio. Bo i pocóż tyle roboty przeróbkarskiej, jeśli można wyszukać jakąś nowoczesną operetkę

(choćby jazzową) i zagrać ją w oryginalnie. Nam chodzi tylko o to, by podkreślić brak powiązania poszczególnych elementów w krakowskim przedstawieniu „Wesołej wdówki”: inscenizacja (R. Niewiarowicza), scenografia (W. Krakowski) i kostiumy (K. Zachwatowicz) eksperymentują tu „na całego”, gdy tymczasem pod na ogół tradycyjnym tekstem płynie gładka, czysta, pocziwa muzyka leharowska. Niedostosowanie koncepcji inscenizacyjnej do muzyki jest w tym wypadku poważnym nieporozumieniem.

Błąd natury ogólnej nie może nam jednak zasłaniać poważnych zalet przedstawienia: na pierwszym miejscu należy wymienić staranne przygotowanie muzyczne (A. Klucznik, T. Dobrzański) i dobrą grę aktorską. Tekst muzyczny zarówno w orkiestrze, jak chórze, a przede wszystkim przez solistów podany jest w pełni i kulturalnie, co uderza w porównaniu z innymi zespołami przyjezdnymi lub organizowanymi domowymi. Klasę dla siebie stanowi — jak zwykle — I. Borowicka, której śpiew, gra sceniczna i taniec jest prawdziwie wysokiej klasy; w stosunku do poprzednich występów trzeba podkreślić, że śpiewaczka przestała forsować głos, że stara się tam gdzie potrzeba śpiewać piano.

K. Rogowski zrobił znów krok naprzód; jego hr. Danił to bodaj najlepsza z trzech dotychczasowych partii. Szczególnie godną uznania jest dykcja Rogowskiego. K. Pustalak (K. Rosillon) to dobry tenor typu raczej operowego, zbyt jednak intensywnie myśli o śpiewie usztywniając sylwetkę. Wśród dalszych osób postęp obserwujemy u R. Rode, która ładnie śpiewa i przyjemnie porusza się na scenie, oraz u jej scenicznego męża Kąkolewskiego, który rolę barona Cely rozegrał interesująco. Natomiast duże trudności sceniczne mieli prawdopodobnie R. Gondek i E. Adler (ten ostatni wyróżnia się śpiewem), jeśli musieli posłużyć się tak ograniczonymi chwytami jak jakanie się, wzgl. wymawianie „ehr”. Reszta obsady to J. Lipka, R. Stodulski, B. Kulikowska, J. Fabian, J. Chelmirska, R. Borecki, A. Masłówna, Z. Filipowska.

Mocnym punktem przedstawienia jest również chór, niedobrze tylko, że chórzysci wraz z solistami nie zauważają na scenie drzwi „wsiaakając” w ściany umownych (skrótych) dekoracji. Balet (kier. J. Fabian) przedstawia się skromniej niż w „Maricy” i „Krainie uśmiechu”, ale i tak jest lepszy od... operowego.

W sumie „Wesołej wdówce” nie przepowiadamy takiego powodzenia, jakie miały poprzednie operetki wystawiane przez Teatr Muzyczny (nb. za trzy premiery w roku należą się dyr. A. Wrońskiemu wyrazy uznania), jednak po wygładzeniu niektórych szczegółów, po dokonaniu pewnych poprawek, skrótów, po zwiększeniu tempa dialogów itp. operetka ta może dać miłą rozrywkę, sporo zadowolenia estetycznego i... temat do dyskusji. A to też wiele znaczy.

STANISŁAW LACHOWICZ

»Wesoła wdówka« Lehara

w Teatrze Muzycznym

NA AFISZ krakowskiego Teatru Muzycznego weszła „Wesoła wdówka“ Lehara.

Wystawienie w naszym mieście tej jednej z najpopularniejszych operetek świata, zbiegło się zarazem z jej małym jubileuszem: „Wesoła wdówka“ przekroczyła próg pięćdziesięciolecia swego istnienia.

Jej twórcy, zmarłemu przed nie wielu laty Franciszkowi Leharowi, nie dane było wprowadzić doczekać „złotych godów“ swej „Wdówki“ ze sceną, ale jeszcze za życia, od pierwszych niemal dni po prapremierze „Wesołej wdówki“ w Wiedniu w r. 1905, kompozytor doznawał wiele autorskiej satysfakcji, przyglądając się istniejącej powodzi sukcesów swego operetkowego arcydzieła.

Jeżeli bowiem do podbicia rodzinnego Wiednia wystarczyły w roku 1905 „Wesołej wdówce“ zaledwie dni i tygodnie, — to niewiele więcej, bo tylko paru miesięcy, trzeba jej było, aby przedostać się poza granicę swego kraju i wstąpić w bojownię zdobywania sceny teatrów zza oceanu. Pięć tysięcy przedstawień „Wesołej wdówki“ w samych tylko St. Zjednoczonych w ciągu jednego tylko roku jest liczbą imponującą. Dziś śmiało można powiedzieć, że nie ma na kuli ziemskiej cywilizowanego kraju, w którym nie znano by „Wesołej wdówki“ Lehara.

Gdy ktoś mówi, znam „Wesołą wdówkę“ — to ma na myśli owe swobodne i potoczyste, lekkie i łatwo wpadające w ucho melodie operetki, fragmenty jej piosenek, arii i duetów, czyli — mówiąc krótko — jej muzykę. Dzieje się tak przy każdej operetce. Za wielkiego dziwaka i oryginalna uważalibyśmy tego, który rozwoździłby się nad szczegółami...libretta operetki, nie interesując się muzyką.

MUZYKA i tylko muzyka jest tą siłą napędową operetki, motorem, który decyduje o jej żywotności, zdobywa dla niej powodzenie i popularność. Jeżeli bowiem jeszcze operetka w stylu paryskim, wywodząca się od Offenbacha, była ciętą satyrą na stosunki ówczesnego półświata, szyderczą parodią, w której zawsze tkwił jakiś głębszy sens — to operetki wiedeńskie, spod znaku J. Straussa, Kalmana i Lehara, nie miały takich literacko — satyrycznych aspiracji. Płytkie i banalne, a częstokroć wręcz naiwne teksty operetek naddunajskich, z zawsze takimi samymi stereotypowymi postaciami wyorderowanych generałów, zakochanych hrabiów, płochych księżniczek i podstarzałych baronów, ślebdały gustom ówczesnej arystokratycznej — mieszczańskiej publiczności. Same dla siebie, w oderwaniu od muzyki, nie znaczyły nic, a spełniać miały jeden jedyny zasadniczy postulat: harmonijne splecenie się z muzyką, podbudowywanie jej szczerym i bezpośrednim humorem, komizmem słownym, postaciowym i sytuacyjnym.

Ale to, co uważano za dobre przed laty pięćdziesięciu i stu, dziś zmienić mogło sens i domagać się odświeżenia, a w każdym razie — innego nieco spojrzenia. Takie to przypuszczalnie słuszne intencje kierowały autorem nowego opracowania libretta „Wesołej wdówki“, Kazimierzem Barnasiem, spod którego pióra wyszła nowa, całkiem odmieniona od dawnej, wersja literacka, wcielona w realizację w obecnym przedstawieniu „Wesołej wdówki“ w Krakowie.

Autor tej literackiej adaptacji, wychodząc z założenia, że dla dziś siejszego słuchacza tekstowe aluzje i „smaczki“ wiedeńskie z czasów c. k. monarchii nie nie znaczą, — poszedł po linii zupełnego „odrealnienia“ „Wesołej wdówki“, wprowadzając jej libretto na tory całkowitej umowności i fikcji. Stąd — za miast naddunajskiego tła „Wesołej wdówki“ — ujrzelismy wymyślone przez twórcę przerobione libretto fikcyjne „państwa“: Montanie, Nokamo i Bergeluka, stąd byliśmy świadkami zupełnego oderwania od środowiska wiedeńskiego i odciecia od owego pnia, z którego wyrastała leharowska operetka.

GDYBY była to tylko kwestia literackiej strony libretta, ale niestety... Literat w operetce przekroczył swe uprawnienia i wszedł

w domenę muzyków, naruszając swą koncepcją „Wesołej wdówki“ zasadniczą substancję operetki: jej muzykę.

W pozbawionej klimatu wiedeńskiego „Wesołej wdówce“, walc wiedeński brzmi obco i nie ma tak charakterystycznego dla operetki posmaku. Ludowe pierwiastki, wprowadzone przez Lehara do „Wdówki“ (w operetkach rzadkie i szczególnie cenne), jak np. pieśń o Wilii i tance w II akcie, zatracają w tej koncepcji swój muzyczny sens: są przecież fikcyjnym folklorem nieistniejącego kraju — Montanii. Tak pomyślana adaptacja literacka pociągnęła za sobą — rzecz prosta — skutki reżyserkie (reż. R. Nicwiarowicz) i scenograficzne (W. Krakowski). Stąd zwrot „frontem do groteski“, stąd farsowe „gierki“, stąd pstrokaczna kostiumów i dekoracji, wywołująca u widza wrażenie scenicznego bezładu...

Gdyby chociaż libretto przy tak poważnych swych błędach założeniowych spełniało zasadniczy postulat i wprowadzało na scenę szczerą, nie wymuszony humor. Niestety, teksty w obecnym spektaklu „Wesołej wdówki“ mają słowny dowcip słaby i mało oryginalny, przydługie dialogi, zamiast bawić, nużą słuchacza, a cały I akt jest wręcz „przegadany“ i... nudnawy, rzecz w operetce trudna do wybaczenia.

Gdy zawodzicie począł eksperyment literacki, zagrażając całości widowiska operetkowego, do walki o zdobycie sympatii i uznania słuchacza włączyła się nowa siła, a jej interwencja okazała się rozstrzygająca. Siłą tą była muzyka.

NIEWYCZERPANA skarbnica leharowskich melodii i inwencji muzycznej, podana w formie wspaniałej i nieskażonej, nie zawiodła i tym razem; słuchacz zapomniał o swych zastrzeżeniach wobec literackich eksperymentów libretta i słuchał muzyki... Muzyki w bardzo dobrym wydaniu wykonawczym: opracowanie bowiem muzyczne — owoc wysiłków Alojzego Klucznika i Tadeusza Dobrzańskiego — jest mocnym atutem krakowskiego przedstawienia „Wesołej wdówki“. — Tak u śpiewaków — solistów, jak u chóru czy orkiestry bez trudu spostrzeżono się rzetelne i doszlifowane w szczegółach przygotowanie muzyczne, które sprawiło, że tok muzyczny spektaklu — pod batutą T. Dobrzańskiego, dyrygenta o prawdziwym nerwie i refleksie operetkowym — przebiegał bardzo płynnie i sprężysto.

Soliści — to znów mocny punkt naszej operetki. Prawdziwą ozdobą jest tu odtwórczyni partii tytułowej „Wesołej wdówki“, Iwona Borowiecka, której wszechstronny talent operetkowy: — śpiew, gra i taniec, spletające się w nierozrwalną całość — raz jeszcze mieliśmy możliwość widzieć i ocenić wysoko. Główny partner solistki, Kazimierz Rogowski, wniósł w rolę R. Danilo sceniczny umiar: muzykalność i kultura wokalna pozwoliły K. Rogowskiemu na w pełni zadowalające wywiązanie się ze swych zadań śpiewawczych. Roman Węgrzyn, tenor, jako Rosillon nie miał możliwości szerszego zabłyśnięcia swymi walorami śpiewawczymi: woluminem, barwą i sposobem emisji głosu, które predysponują tego wysoce uzdolnionego śpiewaka przede wszystkim na scenę operową.

W gronie pozostałych solistów próbkę korzystnych warunków głosowych dał E. Adler jako wicehr. Casada. Obsadę dalszych ról stanowili: T. Kąkolowski, R. Rode, J. Lipka, R. Gondek, R. Stodulski, R. Borecki i in. Teksty śpiewane przez solistów i chóry opracował dla krakowskiej Operetki Witold Zechenter.

Produkcje baletu, a zwłaszcza świetny kankan w III akcie, były utrzymane na wysokim poziomie artystycznym: efektowny i ciekawy układ tańców stanowi zasługę choreografa J. Fabiana.

Mimo powodów do dyskusji i nie których zastrzeżeń, o których wspominałem poprzednio, „Wesołą wdówkę“ uznać należy za dalsze ogniwo rozwoju artystycznego naszego Teatru Muzycznego, a w każdym razie za ważne osiągnięcie organizacyjne, które wpisać należy na dobro zasług ogólnego kierownictwa krakowskiej Operetki, w osobach jej nieustraszonego dyrektora Anatola Wrońskiego i kier. artystycznego Jerzego Gerta.

JERZY PARZYŃSKI