

Przez 18 powojennych lat nie wystawiono w Krakowie ani jednej opery Mozarta (nie licząc wizyty Opery Śląskiej i jej „Urowadzenia” w roku 1950). Nie dziwi zatem życzliwe zainteresowanie, z jakim oczekiwano obecnej premii. I tym bardziej przykra okazała się konfrontacja naszych pragnień z rzeczywistością. Oglądaliśmy niewypał pod względem inscenizacyjnym, wokalnym i scenograficznym. Spektakl, który na scenie o tych ambicjach i o tych — szczególnie w ostatnim okresie — osiągnięciach, jest po prostu nieco żenujący.

Inszenizację i reżyserię powierzono gościowi z zagranicy: Wolfgangowi Weitowi z Opery w Lipsku. Obawiam się, że tej kandydatury nie przemyślano zbyt dokładnie; inscenizacja wydaje się bowiem najłabszą stroną krakowskiego przedstawienia.

Wolfgang Weit starał się na nowo odczytać mozartowski utwór. W realizatorskim credo, zamieszczonym w programie, wyznaje, że dla niego „Urowadzenie” jest... „dziełem operowym o określonych tendencjach postępowych, z wyraźną pointą humanistyczną”. Można to tak ująć, choć bliższy duchowi mozartowskiej muzyki wydaje mi się pogląd choćby i Stefana Jarocińskiego, który w swej biografii Mozarta nazywa „Urowadzenie” bajdą, opowiadającą, jak to pewien szlachcic francuski, któremu kórszarze porwali narzeczoną, znajduje ją w haremie paszy, a następnie

Lucjan Kydryński

Urowadzenie z seraju

ją stamtąd wykrada. Oczywiście, bajda, przekształconą cudowną muzyką Mozarta w uroczą bajkę o egzotycznym — tak modnym z końcem XVIII wieku — posmaku.

Doszukując się w operze wartości niepewnych, nie dostrzegł Weit prawdy niewątpliwiej. Nie zwrócił jak gdyby uwagi na to, że swój utwór określił Mozart jako „Singspiel” — „śpiewogrę”, że ogólny ton wobec tego powinien być komediowy, lekki — tak jak sugeruje to muzyka. Krakowski spektakl — i to bodaj jego zasadnicza wada — jest ciężki, zawieszisty, potwornie nudny.

Problem drugi — to praca Weita ze śpiewakami. Trudno tutaj winić inscenizatora o to, że węzłową dla „Urowadzenia” partię Osmina powierzył co prawda wytrawnemu, lubianemu śpiewakowi, który jednak nie dysponuje rodzajem głosu, jaki predestynowałby go do odtwarzania tej właśnie postaci. To raczej wina dyrekcji. Weit natomiast zapomniał o tym, że gdzie jak gdzie, ale w operze Mozarta muzyka jest jednak sprawą najważniejszą. Główna troska realizatora powinno być wydobyć wszelkich walorów tej muzyki i przekazanie jej

publiczności w nieskazitelnej kształcie. Złe zatem, że polecono śpiewakom wykonywać swe arie najczęściej w głębi sceny, skąd ich głosy przebijały się jak przez gęstą mgłę. Ze polecono im rozgrywać tekst w czasie śpiewu, chodząc, biegając, odwracając się tyłem do publiczności; pozwalali docierać do nas muzyce jedynie wyrzykowo i niedokładnie. A przecież przy obmyśleniu najszluszniejszej nawet i najbardziej nowoczesnej koncepcji trzeba liczyć się z konkretnymi warunkami pracy. Nie zawrze wystarczy tylko pomysł i dobre chęci. Czasem trzeba naprawdę dysponować takim teatrem, jaki posiada np. Felsenstein.

W rezultacie — muzyka ustąpiła miejsca wątpliwej wartości gierkom. Na pewno Belmonte znacznie lepiej pokonałby trudności swej partii, gdyby reżyser poradził mu śpiewać po prostu na rampę. Prawdopodobnie Osmin nie zgubiłby się w arii III aktu, gdyby reżyser zasugerował mu raczej bliski kontakt z dyrygentem, niż przerysowane aktorstwo.

Dodatkową trudnością „Urowadzenia” są dialogi mówione. W gruncie rzeczy

cała ta opera jest szeregiem „numerów” muzycznych, związanych dialogiem. W mówionych partiach nasi śpiewacy wypadli tym razem wyjątkowo niekorzystnie. Szczególnie to: „Ha! Nieszczęsny!” które Selim pasza rzucał wraz z groźnym spojrzeniem w stronę Belmonta, było już ponad siły publiczności!

Do tego poziomu dostosowała się także scenografia Tadeusza Grondala. Kostiumy zwłaszcza — to coś, czego się szybko nie zapomni! Podziwiać tylko należy, z jakim samozaparciem Konstancja i Blonda pozwoliły zrobić ze siebie dwa potworki, przy pomocy czegoś, co ma imitować wschodnie stroje...

Sądzę, że z tych kilku gorzkich uwag człowieka zawiedzionego, wylania się po trosze obraz całości. Dodam więc tylko, że mocno pokrzywdzoną stroną muzyczną przedstawienia kieruje Roman Mackiewicz i że śpiewają: Jadwiga Romańska (jedyna właściwie, która wyszła z tego wszystkiego mniej — więcej odpornie), Teresa Wessely, Stanisław Lachowicz, Kazimierz Myrlak, Stefan Starzyk. Adam Szybowski miał tym razem rolę mówioną. A szkoda!

I jeżeli z krakowskiego „Urowadzenia z seraju” utkwiło mi coś szczególnie silnie w pamięci — to chyba tylko popiśowa aria Konstancji z II aktu: Męki i tortury wszelkie zniosę. Aria, która oddająca atmosferę premierowego spektaklu

TADEUSZ KUDLIŃSKI

TYDZIEŃ

TEATRALNY



Po prapremierze „Urowadzenia z Seraju” (25-letniego Mozarta) znany „centus” cesarz Józef II zaniepokoił się rozrzutnością nut, użytych przez kompozytora. Pytał też skwapliwie o koszty wystawienia opery, a poinformowany o ich wysokości, orzekł z zadowoleniem, że nie są wygórowane. Może to ten duch oszczędności zdecydował o wystawieniu „Urowadzenia” przez naszą Operę?

Ale żart na bok. Wiadomo, że Mozart — w znanym sporze o operę — dał zdecydowanie pierwszeństwo muzyce, choć dalekiej od żywiołowości włoskiej opery. Akcja jest stereotypowa i naiwna, styl kameralny (mimo egzotyki i komizmu), rokokowy, o sztucznym liryzmie i salonowej galanterii.

Niestety inscenizacja W. Weita (gościa z Lipska), usiłująca transponować frazę muzyczną na grę aktorską, zawiodła wobec zastosowania nader realistycznej konwencji scenicznej, która kłóciła się zdecydowanie z finezją stylu „galant”. Również kostiumy z różnych parafii stylowych nie stworzyły aury dworskiej opery.

Na dobitkę u śpiewaków — przy owej „rozrzutności” nut — zawiodła dykcja i artykulacja, która np. w wymowie spolszczonego imienia Pedrilla budziła aż perwersyjne skojarzenia. Inna rzecz, że R. Starczyk, jako ów Pedrillo był jedyną postacią komiczną na scenie. U J. Romańskiej (Konstancja) urok i sprawność głosu pozwoliły zapomnieć o niedostatkach aktorskich. T. Wessely łączyła z partią wokalną większą swobodę gry jako subretka „Blondchen”, spolszczona nie najzręczniejsz na Blondę! K. Myrlak śpiewał sentymentalnego amanta Belmonta, a A. Szybowski, skazany przez Mozarta wyłącznie na recytację, celebrował z przesadną godnością figurę eleganckiego i szlachetnego barbarzyńcy Selima — baszy.

Oczywiście zasługą opery jest wznowienie Mozarta, rzadko u nas grywanego, choć „Urowadzenie” nie wypadło teatralnie stylowo, no i — choć nie należy do serii „wielkich oper” tego kompozytora.

Ciekawsze wyniki uzyskał nasz Teatr Muzyczny w balecie.

Więc Francesca da Rimini, sławna postać pokutnicy z drugiego kręgu dantejskiego Piekła, czeluści smaganej orkanem zmysłowości i namiętności, gdzie pokutują wielkie miłośnice: Semiramida, Kleopatra, Helena. Podobnie jak Izolda, ulega Francesca niepokonalnej miłości. Zazdrosny i ułomny mąż Lanciotto Malatesta zabija niewierną wraz z jej kochankiem a swoim bratem Paolem.

Choreograf H. Tomaszewski wy-

sluchał w fantazji Czajkowskiego dramatyczny nurt, jako kanwę do tańca, a okazał się też czuły na poetycki wątek Dantego i na urok tej miłosnej historii. Wprowadził też dwa plany. Pierwszy — jako tło — był raczej wyuzdanym karnawalem, niżeli demonicznym kręgiem piekieł i sarabandą potępieńców smaganych „wichrem chuci”. Więcej nastroju infernalnego budziła scenografia K. Wiśniaka operująca ruchomymi brylami chmur i skał, wywołujących wrażenie piekielnej otchłani. Ta część baletu nieco rozbiegana i nieprzejrzysta miała zapewne akcentować — chaos. Zato piona w czerwonym świetle niwelowała też sylwetki oraz ewolucje maszkar i masek.

Natomiast plan miłosny rozegrała trójka solistów ze świetną ekspresją plastyczną, przy niezwyklej śmiałości i rozmachu ewolucji, także akrobatycznych, nieraz aż ryzykownych. W seledynowym oświetleniu, na obszernej, lśniąco czarnej piycie stołu i wokół niego eksponowano precyzyjne w kształcie i kolorze sylwetki. Więc — Francuski, strój dołem baletowy, górą w ostrej czerwieni z czarną peruką, Paola — seledynowy i Lanciotto — cytrynowo-żółty. Ten miłosny korowód, wyważony w pozach statycznych i w ewolucjach, interpretowany ekspresyjnym tańcem o znacznej inwencji pantomimicznej, wyrażał pełny urok liryczny i szlachetny patos iście włoskiej namiętności. Niezwykłą dobitność ruchu i gestu osiągnęły szczególnie sceny takie, jak czytania wierszy, czy „wzajemnego skucia” miłosnego (rozegranego plecami do siebie).

Spektakl ten, będący raczej tańczoną pantomimą niż baletem, jest bez wątpienia nowością i wydarzeniem szczególnie na tle naszego ubóstwa w dziedzinie tańca scenicznego. W twórczości Tomaszewskiego przejawia się bowiem szczęśliwy zestrój tańca i pantomimy, która poszerza środki wyrazu na całe ciało. Wynikają stąd nie tylko nastroje osiągnęte w balecie (wyłącznie tańczonym) — jak w niedawnej fantazji miłosnej o Romeo i Julii, układu Kaplińskiego. Tańczona pantomima Tomaszewskiego uwypukla pełną akcję dramatyczną przez podkreślone sytuacje „treściowe” o niezamiennej czytelności.

Publiczność przyjęła przedstawienie z przejęciem i skwitowała je burzliwą owacją, jako istotną rewelację teatralną Krakowa. W tych narodzinach baletu znaczną rolę odegrały wybijające się talenty solistów (dublujących partie): J. Putter, K. Ungeheuer (Francesca), J. Kieljan i J. Parużnik (Lanciotto), A. Albrecht i J. Heczko (Paolo).