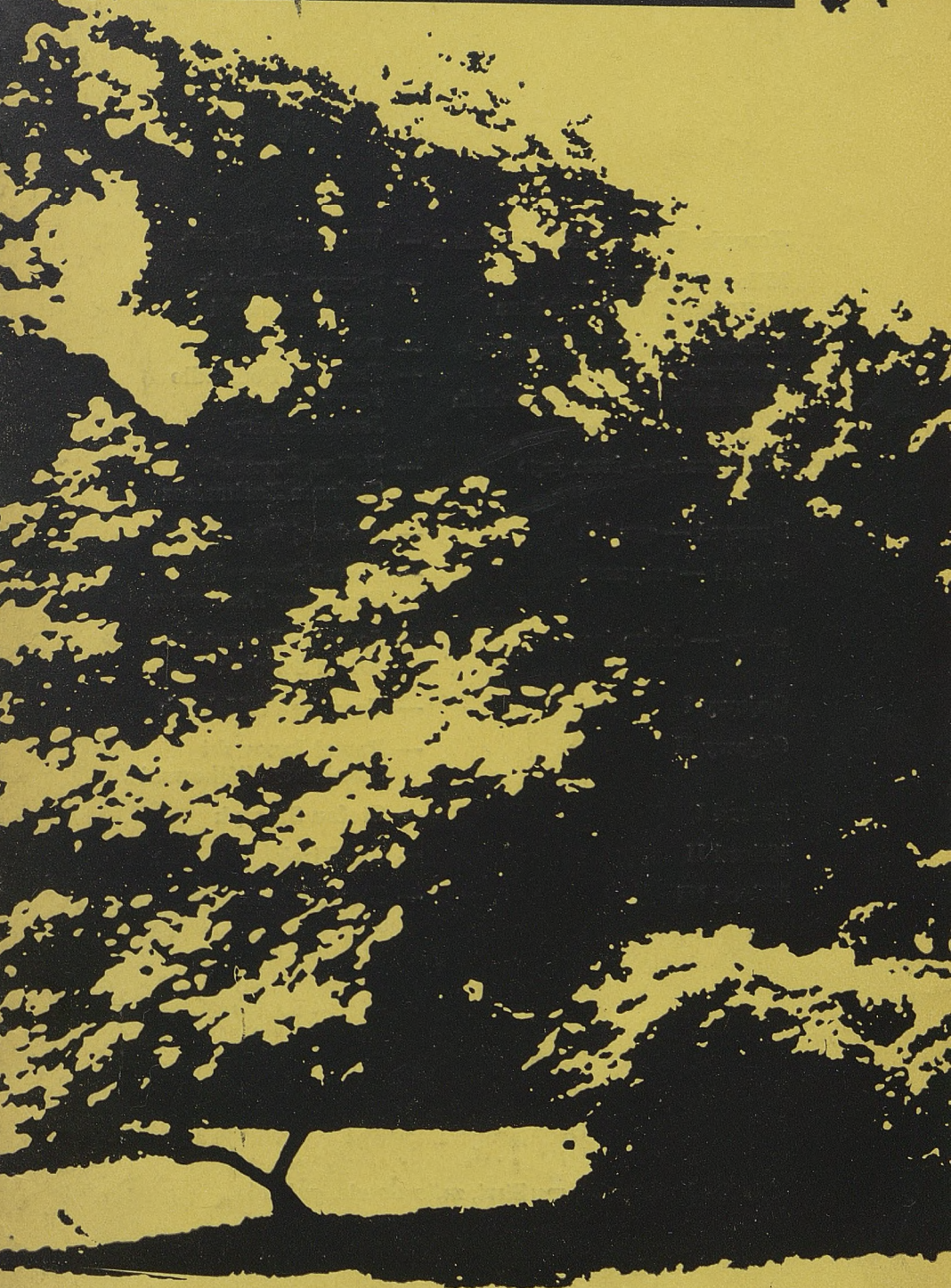


HENRYK VI
NA
ŁOWACH



OPERA WII AKTACH





OBSADA

Henryk VI — król angielski	— Wincenty Głodek
Milord Rydyng — synowiec I-go ministra	— Ryszard Brożek Jan Lachowski
Lurwell — służący Rydynga	— Edward Adler
Ferdynand Kokl — strażnik lasów królewskich	— Tadeusz Podsiadło Jerzy Sypek Janusz Wolny
Małgorzata — żona jego	— Halina Szymańska Stefania Zachariasz
Ryszard — syn ich	— Andrzej Dziennyński
Robert — młynarz	— Paweł Janowski Stanisław Lachowicz
Betsy — córka jego	— Jadwiga Romańska Alicja Świętek
Gajowy I	— Franciszek Makuch
Gajowy II	— Paweł Janowski Stanisław Ziółkowski
Milord I	— Stefan Starzyk
Milord II	— Jan Firek
Milord III	— Ihor Potiuch

Służba królewska, myśliwi, milordowie, gajowi

OPERA POLITYCZNA?

Zbyt przyzwyczailiśmy się do sytuacji, w jakiej pozostawił nas koniec XIX wieku. Opera tego okresu, choć czasem nawiązywała jeszcze do tradycji romantycznego buntu — jednak w pierwszym rzędzie swych zainteresowań stawiała świat przygody psychologicznej. Opera, która od czasów swego powstania nosiła jawnie znamię sztuki upolitycznionej ostatecznie roztopiła się w podwójny morzu: sentymentu i symbolu. W tym też momencie zaczęto przebąkiwać o jej upadku. I słusznie: odcięła sobie żywy nurt inwencji, przecięła tętnice, dzięki którym miała przez blisko trzy stulecia naczelne miejsce wśród gatunków literacko-muzycznych.

Opera w politykę grzęzła dwojako: afirmując władzę i władzę negując. Stawiała sobie zadania różne: miała nakłaniać do litości, wzbudzać chęć odwetu, sławić męstwo, gloryfikować śmierć w służbie króla lub narodu. Miała też nakłaniać do brania przykładu z historii. Nie mogąc przemawiać wprost przywoływała na pamięć analogie historyczne. Nie mogąc w czasach absolutyzmu władzy wołać przeciw przemocy — używała kamuflażu, kostiumu innej epoki. Jeśli zajmowała się psychologią, to — wyłączając sztukę wodewilu — była to psychologia władzy. Psychologia Wielkich i Małych schodów Historii. Wzlotów i upadków możliwych i słabych. Namietności prawdziwej opery to namietności władców. Władców państw, antycznych mocarzy; inaczej — to psychologia poddanych i władców w świecie alegorii scenicznej. Dopiero mieszczańska opera romantyczna zeszła do poziomu psychologii kurtyzany, uczestnika cyganerii, niebieskiego ptaka. Dopiero koniec XIX wieku osądził iż miarą wielkości opery jest jej weryzm, jej powszedniość, codzienność.

Swą polityczną rolę na ogół pełniła opera poprzez budujący przykład, przez chwalbną alegorię, poprzez wartą zapamiętania sentencję. Polityka streszczana była w kategoriach etyki. Etyka upraszczana do formuły katechizmu, katechetyczna formuła czasem zakłamywała sens etyki. Często włączała się cenzura by jednym zgrabnym posunięciem pióra dworskiego urzędnika zmienić istotny sens i cel, by zamienić krytykę w pochwałę, potępienie w gloryfikację, by przywrócić operze jedyny dopuszczalny przez władców wymiar: apoteozę władzy istniejącej.

Miała też opera swój przewrotny język: zarówno gdy władzę chwaliła, jak gdy zwracała się przeciw niej z ostrym moralnym protestem istota tej przewrotności zakładała się w niejednoznacznym charakterze muzyki. Ta bowiem zawsze chętniej przystawała do sytuacji psychologicznej, emocjonalnej niż do tonu dyskursu etycznego i politycznego. Stąd też muzyka mogła stanowić swoiste alibi, mogła tłumaczyć na różne sposoby zamiar kompozytora czy librecisty.



Istniał też inny mechanizm dający operze, pomimo jej niejednokrotnie umoralniających czy wręcz jakobińskich zapędów, szanse przetrwania. Szansę tę stanowiła jej momentalna aktualność i długie okresy, w których jej poszczególne sekwencje traciły zupełnie swój rewolucyjny sens. Któż dzisiaj np. w sławnym okrzyku mozartowskiego *Don Juana* — *Dla wszystkich dom otwarty, wolność niech żyje nam!* doszukuje się konkretnego programu politycznego? A przecież — ten właśnie passus skreśliła cesarska cenzura we Wiedniu. *Dom otwarty dla wszystkich* był czytelnym symbolem, hasłem zrównania wszystkich stanów. *Vive la Liberta* — było w odczuciu współczesnych Mozartowi nie tyle zawołaniem rozwiązłego libertyna, który nawołuje do wolnej miłości, lecz ukrytym w misternej tkance muzyki niebezpiecznym działem Jakobinów. Inteligencja Figara, którą traktujemy dziś jako umowny symbol docipnego i zaradnego sługi — była, tak za czasów Mozarta jak i Rossiniego, kamieniem obrazy wymierzonym przeciw arystokracji: czyż bowiem wypadło aby na scenie kamerdyner był mądrzejszy a może nawet i moralniejszy od hrabiego? Zachodziło też nie raz i zjawisko inne. Oto „treści neutralne” w nowej, zmienionej sytuacji politycznej lub obyczajowej nabierały innego sensu, dobierały sobie inne znaczenia. Tak było np. z germańskimi sagami dramatów muzycznych Wagnera, które dla rosnącego nazizmu stał się nagle profetycznymi zapowiedziami ideologii nordyckiego nadczłowieka, zmienionej etyki; gdy symbolika opowieści „Pierścienia Niebelunga” zarezonowała w ustroju hitlerowskim, zaś nawet „cudowna uczta Graala” utożsamiona została z uroczystościami NSDAP.

Inną sprawą, która uderza, gdy zastanawiamy się nad ewolucją „polityczności opery”, jest pewna niewspółmierność politycznych treści i odpowiadających im operowych symboli. XIX wiek jest tu okresem swoistej pauperyzacji symboliki politycznej. Najwyraźniej da się to obserwować w nurcie naiwno-sentymentalnym. Donizetti, Auber, Kurpiński — wystarczą te trzy nazwiska by wskazać na miałość, mizdrzącą się aluzyjność, nieproporcjonalność. W *Łucji z Lamerrmooru* idea wyrównania rachunków pomiędzy dworem królewskim a skrzywdzonymi jest rozmyta w powodzi melodramatu i w sztafażu pseudohistorycznym. W *Fra Diavolo* — postać walczącego z Austriakami partyzanta przemienia się w baśniowego rabusia-gentlemana. Znika sama Austria, okupant, ucisk polityczny — pozostaje zubożona anegdotka bez większego znaczenia. W *Zamku na Czorsztyńie* Kurpińskiego symbole są jeszcze bleedsze. W zasadzie streszczają się w niedopowiedzeniach na temat męstwa *Bojomira* i jego wojennej kariery oraz w aluzyjnie użytym imieniu *Wandy*.

Dodajmy jednak, by pozostać w zgodzie z prawdą, że wszystkie trzy wskazane tu przykłady były przedmiotem niemałych ataków ze strony cenzury, a więc pomimo swe ubóstwo, spełniały pewną rolę polityczną.

*

*

*

Autorzy nowego libretta do składanki z oper Kurpińskiego — *Henryk VI na łowach* — poszli w kierunku wskazanym przez tradycję czasów nie Kurpińskiego lecz Bogusławskiego. Oświeceniowy Bogusławski przemawiał bowiem mniej dyskretnym językiem przypowieści, niż czynili to na ogół libreciści Kurpińskiego. Koncepcja sprawiedliwej polityki streszcza się u Bogusławskiego do haseł sprawiedliwości społecznej, równowagi zasług i uchybień tak ze strony władców jak i prostego człowieka, który władzy tej chętnie się poddaje. Wydaje się, że ten anachronizm dobrze służy muzyce Kurpińskiego. Często, może nawet zbyt często topi się ona w swej własnej, liryczno-ckliwej słodyczy. Libretto wzorowane na Bogusławskim dodaje jej pewnej ostrości wyrazowej. Tworzy się specyficzny pastisz wyczuwalny dla współczesnego odbiorcy. Ale im trudniej potrafi on oddzielić to co charakterystyczne w tekście dla idei Bogusławskiego — tym lepiej dla wymowy samego dzieła. Czy wymowa jego była tylko chwilowa? Na pytanie to każdy może sobie łatwo odpowiedzieć. Jeśli by jednak współczesny odbiorca bardzo żywo i autentycznie głęboko przeżywał prawdy serwowane przez Bogusławskiego-Młynarskiego — to świadczyłoby to o tym, że apel o sprawiedliwość władzy nie przestaje być apelem aktualnym.

MARIAN WALLEK-WALEWSKI



CHÓR

TENORY:

Stefan Babik
Andrzej Całka
Emil Dźwigoń
Adam Głogowski
Rafał Kazanowski
Jan Maksymowicz
Franciszek Makuch
Zbigniew Rodko
Kazimierz Różewicz
Christo Saczanow
Marian Frycz
Jan Gazda
Jerzy Noworol
Wiesław Płonka
Kazimierz Taborski
Bolesław Wilkoszewski
Janusz Wroński

BASY:

Jan Firek
Mieczysław Gaczol
Zbigniew Gierasieński
Tadeusz Hajduk
Edward Kurek
Stanisław Makohon
Eugeniusz Ostafin
Ihor Potiuch
Franciszek Wołoch
Stanisław Ziółkowski
Henryk Bednarczyk
Maciej Chmurski
Jan Kowalczyk
Stefan Łyko
Andrzej Wojciechowski

INSPEKTOR CHÓRU:

Kazimierz Różewicz



ORKIESTRA

I SKRZYPCE:

Tadeusz Mirowicz — koncertmistrz
Leszek Skrobaczki
Erwin Sitek
Stefan Solarczyk
Stanisław Moskal
Zofia Patrońska
Anna Klimczyk
Anna Burzyńska
Wiesław Glazer
Zdzisław Staszewski

II SKRZYPCE:

Benedykt Szymura — koncertmistrz
Henryk Olejniczak
Władysław Skocz
Tadeusz Lipka
Jan Malik
Janusz Wroński

ALTÓWKI:

Mieczysław Satora
Krzysztof Wieczorek
Zofia Boklak
Aleksandra Senisson
Bogumiła Jagielnicka

WIOLONCZELE:

Swetosław Mutałow
Barbara Wrońska
Ryszard Sterkowicz
Krystyna Guspiel
Stanisław Chmiel

KONTRABASY:

Jan Salamon
Czesław Ząbek
Krzysztof Mróz

INSPEKTOR ORKIESTRY:

Erwin Sitek

WOŻNI ORKIESTRY:

Edward Kołodziejczyk
Władysław Wieczorek

FLETY:

Stanisław Okoński
Danuta Bińczycka
Krzysztof Langman

OBOJE:

Wacław Stengl
Magdalena Paszyńska

ROŻEK ANGIELSKI:

Tadeusz Oracz

KLARNETY:

Ignacy Wyczyński
Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk

FAGOTY:

Damian Gryboś
Eugeniusz Stadnicki
Jan Smigacz (kontrafagot)

TRĄBKİ:

Zygmunt Kunert
Tadeusz Jodłowski
Jerzy Kruk

WALTORNIE:

Czesław Peciułowicz
Józef Wróbel
Zygmunt Firlić
Tadeusz Noga
Jan Grzechowski

PUZONY:

Zbigniew Grudziń
Andrzej Bigoś
Jan Przybylski

PERKUSJA:

Konstanty Szewczyk
Barbara Nowak
Emil Reindl

HARFA:

Barbara Bujak

TUBA:

Eugeniusz Kania

