

„Straszny dwór” – nieco inaczej

Po minionym okresie ciekawej działalności krakowskiej opery za dyrekcji Kazimierza Korda, niewiele się słyszało i mówiło o tej placówce. Opera w tym mieście, tak prężnym w innych dziedzinach sztuki, nie miała nigdy specjalnie dobrych tradycji.

Występując gościnnie w sali Teatru im. Słowackiego, grywa jedynie 3 razy w tygodniu: jej druga scena, operetkowa, prezentuje się odbiorcom częściej, ale za to w odległej od śródmieścia i prymitywnej (przewidzianej do generalnego remontu) sali dawnej ujeżdżalni.

W jesieni ub. roku kierownictwo artystyczne całości pod wspólnym, nowym szyldem, **Krakowskiego Teatru Muzycznego** objął **Robert Satanowski**. Dzięki pomocy władz, udało się, nie rezygnując z dotychczasowego personelu, zaangażować sporo młodych śpiewaków, co wzmocni niewątpliwie wątki od lat zespół.

Pierwszą premierą obecnego sezonu był „Straszny dwór”. Odbitya się ona w ostatnim dniu starego roku — akcja II i III aktu tego dzieła Moniuszki przebiega, jak wiadomo, właśnie w wieczer sylwestrowy. Sporo też jest w muzyce „Strasznego dworu” motywów

krakowskich, które celowo i umiejętnie podkreślono w tu-tejszym spektaklu, reżyserowanym przez **Sławomira Zerdzickiego**. W tym samym kierunku poszedł również scenograf **Andrzej Sadowski**, zwłaszcza w projektach ładnych kostiumów, bo dekoracje okazały się dość nierówne (zbyt oszczędne na początku — realistycznie zabudowujące scenę w dalszych aktach).

Jest to przedstawienie w całości udane, żywe i piękne przez swą prostotę, przez dobre wyważenie elementów liryzmu i komizmu, śpiewane na „pełnych obrotach”, z doskonałą dykcją. Aż dziwnie wydaje się, że w tym świetnym, narodowym dziele, tak dobrze znanym, krakowska realizacja potrafiła pokazać wiele jeszcze nowych wartości, a zwłaszcza czysto muzycznego piękna.

Od tej bowiem strony spektakl „Strasznego dworu” wy-

warł szczególnie dobre i silne wrażenie. Satanowski przygotował swą pierwszą premierę bardzo solidnie i precyzyjnie, osiągając rzadko spotykane efekty rytmiczne, poprzez pewne „odczyszczenie” jej tradycyjnej instrumentacji. Sprężystość prowadzona orkiestra (której daleko jeszcze do zespołów wybitnych), świetnie śpiewające chóry, przegotowane przez **Zbigniewa Toffla**, pieczołowite dostosowanie siły brzmienia zespołów do możliwości solistów — złożyły się na barwny, wyrazisty w każdej frazie obraz dźwiękowy.

Reżyser starał się również o to, aby muzyka pełniła w spektaklu naczelną rolę, dał się w pmaieci piękny głos solistom, nie obciążając ich zbyt wymaganiami aktor-skimi. Interpretacja partii solowych była jednak zupełnie poprawna, swoboda wokalna cechowała na ogół wszystkich solistów, szczególnie zapisał się w pamięci piękny głos **Wiery Baniewicz** oraz wdzięk i precyzja techniczna **Alicji Świątek**. Znakomitym (mimo szczerzego zespołu baletowego) mazurem w choreografii **Henryka Konwińskiego** zakończone przedstawienie zasługuje na powodzenie u publiczności.

Problem teraz, by rozbudzo-
ne już nieco zainteresowanie

operą w Krakowie utrzymać. Plany repertuarowe Krakowskiego Teatru Muzycznego wydają się to obiecywać. Na początek kwinteta przewidziano np. podwójną premierę nowości w reżyserii **Andrzeja Wajdy**: wersję sceniczną „**Pierrot Lunaire**” **Schoenberga** oraz prapremierę „**Tryptyku**” **Zygmunta Koniecznego** (z **E. Demarczyk** w roli głównej); spektakl ten będzie prezentowany regularnie także w Nowej Hucie i w „Krysztoforach”, gdzie projektuje się scenę kameralną KTM. Również z dwu pozycji złożoną premierą kameralną będzie „**Siedem razy jeden**” **Elsnera** oraz jednoaktowa, współczesna opera zamówiona u **Łuciuka Warunki** pracy teatru prowokują nową dyрекcję do prób szerokiego wyjścia poza własne (tj. gościnne) mury Teatru im. Słowackiego w teren, nie tylko z formami kameralnymi. Ostatnia premiera w tym sezonie, „**Król Roger**” **Szymanowskiego**, przygotowywana będzie w co najmniej potrójnej wersji: normalnej — scenicznej, telewizyjnej, estradowej — planowanej na koncerty w Paryżu w październiku 76, oraz nieco jeszcze odmiennie — „wawelskiej” — dla spektakli na dziedzińcu zamkowy.

T. GRABOWSKA



„Straszny Dwór” w Krakowskim Teatrze Muzycznym

W ostatnich tygodniach miałem sposobność oglądać dwie inscenizacje „Straszno Dworu”: we Wrocławiu wystawiono tę naszą najpiękniejszą operę na zamknięcie trzeciego dziesiątka lat istnienia Opery, w Krakowie Robert Satanowski otworzył „Strasznym Dworem” swoją działalność w Krakowskim Teatrze Muzycznym. Oba spektakle reżyserował Sławomir Żerdzicki i choć znajdujemy we Wrocławiu i w Krakowie podobne pomysły reżyserskie i nieomal te same rozwiązania sytuacji scenicznych, to przedstawienia różnią się od siebie diametralnie, tak pod względem koncepcji muzycznej jak inscenizacji.

Kierownictwo muzyczne wrocławskiego „Strasznego Dworu” spoczywało w rękach Zygmunta Łatoszewskiego, który realizował tę operę już po raz siódmy a może ósmy, po raz pierwszy jednak potwierdził nieomal wszystkie „vide”, odkrywając przed słuchaczami kilka pięknych fragmentów orkiestralnych i wokalnych, a wśród nich niesłusznie pomijaną od wielu lat efektowną arię Hanny z IV aktu. Większość krytyków, od anonimowego recenzenta „Gazety Muzycznej i Teatralnej” w 1865 po Zdzisława Jachimeckiego, traktowała tę arię jako niepotrzebny i chybiony fragment opery („...wszystko w niej sztuczne, lub nawet nieudane...”). Zaspiewana pięknym głosem z wrażliwą interpretacją przez Krystynę Tyburowską i Danutę Paziukównę, arię zabrzmiła naturalnie i okazała się nie tylko efektywnym popisem śpiewaczki, lecz także stała się pięknym uzupełnieniem arii Miecznika, trafny dopełnieniem lirycznej atmosfery (część środkowa) panującej w słynnej arii Stefana. Tak więc marzenie Moniuszki, aby partia Hanny stała się równorzędna ze słynnymi partiami męskimi w „Strasznym Dworze”, znalazło urzeczywistnienie. Szkoda, iż dyrygent nie poszedł dalej tym śladem i nie przywrócił w całości, nasycenego owym lirycznym nastrojem

arii z kurantami, duetu Hanny i Stefana...

Ale po zabiegach przywracających spore fragmenty pierwotnego tekstu Moniuszki partytura tak się wydłużyła, że spektakl trwałby czterech godzin. Trzeba było z czegoś zrezygnować. Zygmunt Łatoszewski skreślił więc wielokrotnie powtarzające się zwrotki w partiach solistów, chóru, zwrotki nie wnoszące nic nowego w muzyce i w tekście. Naturalnie, że słuchając okrojonego w ten sposób tekstu muzycznego czujemy się niekiedy zawiedzeni (np. z arii Stefana skreślono ową niesymetryczną połówkę zwrotki razem z trzecim kurantem!), niemniej należy uznać tę operację za udaną, gdyż ukazując całe bogactwo i pomysłowość moniuszkowskiej inwencji melodycznej, Łatoszewski stworzył równocześnie konstrukcję zwartą, posiadającą wartki rytm. Dyrygent oczyścił też partyturę z „tradycyjnych” naleciałości, z owych dodatków, dopisków, „wzbogaceń” instrumentacji, jakie nawarstwiały się przez lata na tekście orkiestralnym. I okazało się, że i bez tych „wzbogaceń” orkiestra brzmi pełnie, stylowo, bardzo po „moniuszkowsku”. Łatoszewski stosuje w wielu fragmentach szybsze, niż jesteśmy do tego przyzwyczajeni, tempo: intrada, prolog, kawalerskie śluby, tercet z Cześnikową itd. itd., wszystkie nieomal komediowe fragmenty. Stanowią one wyraźny kontrast ze scenami lirycznymi, które dyrygent pieści, czeluje z ogromnym pietyzmem i szlachetnym sentymentem, wysuwając muzyczną dramaturgię spektaklu na pierwszy plan, mimo iż realizacja sceniczna jest na pewno we Wrocławiu niecodzienna. Realizatorzy bowiem przesunęli akcję opery o sto kilkadziesiąt lat, umieszczając ją w początkach XIX wieku, o czym świadczą chociażby mundury ułanów księcia Józefa, w jakie odziano stolnikowiczów i ich towarzyszy.

Jeśli mówię o „przesunięciu”, to myślę o kostiumowej tradycji teatralnej, mającej swój początek w

spektaklach premierowych w 1865, kiedy to warunki polityczne po powstaniu styczniowym nie pozwoliły Moniuszce i warszawskim realizatorom na sprecyzowanie czasu akcji. Dla zmylenia cenzury zainscenizowano wówczas „Straszny Dwór” jako operę historyczną, głęboko cofniętą w czasie, przypięto stolnikowiczom husarskie skrzydła, mimo iż klóciły się one z kusym fraczkiem Damazego. Zabieg ten zresztą nie na wiele się zdał, gdyż, jak relacjonował Moniuszko w liście do Edwarda Ilcewicza, po trzech przedstawieniach został „Straszny Dwór” „...zawieszony przez matkę naszą cenzurę...”

Sławomir Żerdzicki i Wiktor Zin, umieszczając „Straszny Dwór” w epoce Księstwa Warszawskiego, nie tylko uprawdopodobnili akcję i intrygę opery, lecz również znacznie uatrakcyjnili stronę widowiskową spektaklu: mundury ułańskie zmieszane z kontuszami w prologu, empirowe suknie wśród polskich strojów w Kalinowie dodały przedstawieniu barwy i klimatu, a wielki mazur przeniesiony ze sceny kuligowej na koniec opery, zaaranżowany przez choreografa Maksymiliana Mroza w 16 par w mundurach ułańskich i powiewnych empirowych sukniach, w obramowaniu chóru (śpiewającego! nareszcie wrócono do śpiewanego mazura!) w polskich strojach — to najefektowniejszy finał „Strasznego Dworu”, jaki udało mi się widzieć. Zin oparł dekoracje na motywie pasów słuckich, z nich skonstruował namioty w prologu, dworek stolnikowiczów, komnaty dworu w Kalinowie.

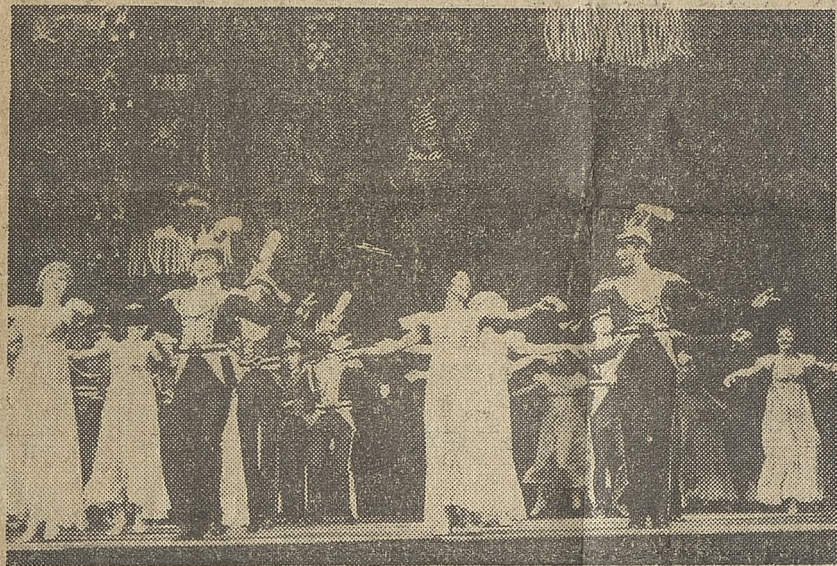
„Straszny Dwór” w Krakowie oparto na tradycyjnych założeniach inscenizacyjnych. Są więc husarskie skrzydła, pancerze i szyszaki, w komnacie zegarowej stoją zbroje, wiszą misiurki i kołczugi. Sławomir Żerdzicki — tym razem w sojuszu z Andrzejem Sadowskim — trzymając się schematu sytuacyjnego opartego na tych samych założeniach co we Wrocławiu (praktyka często stosowana za granicą, umożliwia wymianę solistów, gościnne występy wybitnych śpiewaków), stworzył spektakl podporządkowany muzycznej idei Roberta Satanowskiego, spektakl

bardzo szlachetny, uroczysty, podniosły, w którym tradycja jest świadomie eksponowana. Np. i we Wrocławiu i w Krakowie po otwarciu kurtyny w I akcie dziewczęta plotą długą girlandę z kwiatów dla przybrania „cichego domku” na przyjęcie paniczów, a w Kalinowie dług szereg towarzyszek Hanny i Jadwigi haftuje kolosalny obrus na... 120 osób... Tylko że we Wrocławiu jest to inscenizowana zabawa w Krakowie natomiast obrzęd, jeden z obrzędów, zwyczajów staropolskich, które stają się atrakcją, efektywnym przybraniem strojnego przedstawienia. Taka jest też scena kuligowa z lajkonikiem, szopką i jasełkami, taki mazur (i tutaj przesunięty na zakoń-

czenia reżyserowi w konstruowaniu malarsko pięknych żywych obrazów.

Jak już powiedziałem, Robert Satanowski traktuje partyturę Moniuszki tradycyjnie — w najlepszym tego słowa znaczeniu. Podchodzi do muzycznego tekstu z ogromnym pietyzmem, respektuje sprawdzone w etkach realizacji skróty, rzadko dokonuje nowych skreśleń (np. w arii Cześnikowej). Jest to spektakl, w którym muzyka i teatr uzupełniają się, tworząc harmonijną całość. Słowem: teatr operowy!

W obu spektaklach z satysfakcją obserwowałem tak rzadki wypadek na naszych scenach operowych: niemal idealnie wyrównaną obsadę so-



„Straszny Dwór” w Operze Wrocławskiej

czenie opery) celebrowany przez kilka par wśród obserwujących tańce i przyspiewujących do tańca gości, rozmieszczonych na paradnych schodach obramowujących wielką gościną komnatę kalinowskiego dworu. Piękna scenografia Sadowskiego stanowi nie tylko tło dla kostiumów, ale dzięki swojej funkcjonalności

listów. We Wrocławiu we wszystkich trzech obsadach bardzo dobry Miecznik (Janusz Temnicki, Tadeusz Prochowski, Bernard Nowacki), pełne wdzięku o pięknych głosach panny (Krystyna Tyburowska, Danuta Paziukówna, Barbara Figas, Jolanta Kubis-Zielińska), bardzo dobry aktor i głosowo Stefan Janusza Zipsa i Zbigniew Antoniego Boguckiego, dyskretnie rysujący postać Damazego Tadeusz Cimaszewski. W Krakowie widziałem spektakl, w którym dominowali młodzi śpiewacy posiadający interesujące głosy, nieco mniej sprawni aktorsko. Szczególnie podobała mi się obdarzona przepięknym altem Wiera Baniewicz w partii Jadwigi (coż to może być za wspaniała Carmen!), a także Jerzy Sypek jako Zbigniew, Alicja Świątek w roli Hanny, Wincenty Głodek i Janusz Wolny jako Miecznik i Maciej, jeszcze niepewny aktorsko, lecz posiadający ładny tenor liryczny Mariusz Majewski w roli Stefana, no i przede wszystkim kapitalny tak głosowo jak i aktorsko Tadeusz Podsiadło, którego Skołuba może stanowić wzorzec interpretacji.

Słabą stroną krakowskiego spektaklu stanowi balet. Ale jest to obecnie punkt niewrażliwy wszystkich nieomal zespołów operowych i teatrów muzycznych w Polsce. Rozwiązanie to zagadnienie mogą jedynie studia baletowe przy operach, ale i retykach, teatrach muzycznych, ale to sprawa niebliskiej przyszłości.

W obsadzie solistów Robert Satanowski postawił na młodych i wygrał. Pozwala to spojrzeć optymistycznie na przyszłość Krakowskiego Teatru Muzycznego, i tym pełnym optymizmem akcentem przychodzi mi zakończyć relację z dwiema udanymi realizacjami niezawodnego „Strasznego Dworu”, opery, która przeżywa swój piękny renesans, zapoczątkowany pamiętną inscenizacją w warszawskim Teatrze Wielkim. Jakież to piękne dzieło! Dobrze, że nareszcie zdajemy sobie z tego sprawę!

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

RECENZJA
ARTER
861

kał. 21.03.76

KRAKOWSKIE WĄTPLIWOŚCI

WACŁAW
PANEK

Objęcie przez Roberta Satanowskiego dyrekcji krakowskiego Teatru Muzycznego było szeroko komentowane w prasie (nie tylko zresztą w czasopismach profesjonalnych). W komentarzach podkreślano trudną sytuację, jaką zastał nowo mianowany dyrektor i kierownik artystyczny. Chodziło zarówno o sytuację lokalową krakowskiej opery i opéretki, jak i - (chyba przede wszystkim) o niski poziom artystyczny, którym od wielu lat charakteryzowały się premiery tego teatru. (Wyjąwszy okres dyrekcji Kazimierza Korda). A zatem prężny organizator i wymagający artysta — jakim bez wątpienia jest Robert Satanowski — był niezwykle potrzebny krakowskiemu środo-

Krakowski Teatr Muzyczny: STRASZNY DWÓR Stanisława Moniuszki z librettem Jana Chęcińskiego. Kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski, reżyseria: Sławomir Żerdzicki, scenografia: Andrzej Sadowski, choreografia: Henryk Konwiński (fot. Z. Lagocki)

wisku muzycznemu. W ostatnich latach tak dziwnie się złożyło, że wybitni dyrygenci, muzycy czy nawet organizatorzy rychło opuszczali krakowskie podwórkó muzyczne, przy czym na ogół ucieczki te komentowano w sposób jednoznaczny, tłumacząc je nieprzychylną atmosferą, która jakoby zawisła nad Krakowem i jego teatrem muzycznym.

Sam fakt pozyskania Roberta Satanowskiego na szefa tego teatru, jak również przychylność krakowskich władz kulturalnych dla poczynañ nowego dyrektora oraz decyzja o budowie nowoczesnego gmachu opery świadczą, iż Kraków chce mieć dobry teatr muzyczny. Czy będzie go miał?

Z dużym zainteresowaniem oczekiwano pierwszej premiery zrealizowanej już pod kierownictwem muzycznym Satanowskiego. Odbyła się ona na początku stycznia: była to opera Stanisława Moniuszki *Straszny dwór*. Obejrzałem dwa spektakle premierowe w obu obsadach i przyznaję się, że opuszczałem teatr nie tylko z tzw. mieszanymi uczuciami, ale także pełen wątpliwości. Zdając sobie sprawę z poziomem artystycznym, jaki do tej pory reprezentowała krakowska scena operowa, nie oczekiwałem, iż po kilku miesiącach działalności Satanowskiemu uda się od razu wypro-

wadzić teatr z impasu. Jednocześnie — znając wysokie wymagania, jakie zwykle stawiał sobie ten kierownik artystyczny (czy to w Poznaniu, czy — o czym donosili nasi krytycy — w teatrach muzycznych RFN, gdzie pracował ostatnio) — nie przypuszczałem jednak, że pierwsza premiera w teatrze krakowskim zaowocuje takimi efektami, jakie usłyszałem i zobaczyłem na przedstawieniach *Straszego dworu*.

Zacznijmy może od orkiestry, która w pierwszym obejrzanym przeze mnie spektaklu (z drugą obsadą) już w uwerturze wyznaczała dyrygentowi dość dziwne figle, nie zawsze uwzględniając rytmikę ruchów pałeczki kapelmistrzowskiej oraz zapis rytmiczny partytury. Poza tym grupa instrumentów dętych swym brzmieniem zdawała się miejscami bardziej przypominać atmosferę uroczystości ku czci... z udziałem „miejscowej orkiestry”, niż Moniuszkowską introdukcję. Następnego dnia, podczas spektaklu z pierwszą obsadą solistów, słuchałem tej samej orkiestry z jeszcze większym zdumieniem: grali tak, jakby byli zupełnie innym zespołem muzyków. Zaginęło gdzieś brzmienie kapeli, solowe partie instrumentalne wprowadzone zostały na pierwszy plan w sposób czysty, rytmiczny, czasami

nawet z polotem. Tym razem orkiestry pod batutą Roberta Satanowskiego słuchałem z przyjemnością i ucho — zaskoczone tą nagłą zmianą — przestało nawet rejestrować jakieś mniejsze jej potknięcia.

Reżyseria. W ostatnich miesiącach kroniki polskiego teatru muzycznego odnotowały coś w rodzaju festiwalu Moniuszkowskiego. W niedalekich odstępach czasu mieliśmy dwie premiery *Halki* w Bytomiu i w Warszawie. I jednocześnie dwie niedalekie premiery *Straszego dworu*: we Wrocławiu i w Krakowie. Obie *Halki* reżyserowała Maria Foltyn, (o obu jej przedstawieniach pisaliśmy już poprzednio w *Teatrze*), zaś reżyseria drugiej części „festiwalu Moniuszkowskiego”, czyli obu premier *Straszego dworu*, przypadła (przez przypadek?) w udziale Sławomirowi Żerdzickiemu. O tych przedstawieniach w *Teatrze* dotąd nie pisało. Od siebie dodam tylko, że jeśli jeszcze raz spotkam się ze scenami zbiorowymi w reżyserii Sławomira Żerdzickiego oraz z jego sposobami poruszania po scenie solistą-manekinem, to zobowiązuje się napisać dokładne sprawozdanie z tych działań „artystycznych”.

Choreografia *Straszego dworu* w Krakowie zaopiekował się po sąsiedzku Henryk Konwiński —

