

„Wolnego strzelca” oglądałem i słuchałem w tzw. drugiej obsadzie, na premierze debiutów studenckich. Jest to pierwszy i niezwykle cenny owoc stałej współpracy między Operą (Teatrem Muzycznym) a Wyższą Szkołą Muzyczną w Krakowie: każde z nowych przedstawień będzie teraz miało drugą obsadę dobraną z młodych, najzdolniejszych śpiewaków, studiujących jeszcze w uczelni.

Przedstawieniem dzieła Karola Marii Webera na scenie Teatru im. Słowackiego byłem oczarowany, i przymykałem nawet uszy na brzmienie orkiestry (która w tym dziele pełni tak ważną rolę) zbyt nikiel, chude... Kiedy mnie coś w ten sposób zachwyci i uwiedzie — nie bardzo mam ochotę przybierać postawę analityczno-oceniającą, postawę krytyka i recenzenta. Z drugiej strony jednak — jako osoba „pisząca” — poczuwam się do pewnego obowiązku względem realizatorów przedstawienia. Spróbuję więc...

„Wolny strzelec”, pierwsza opera w pełni romantyczna (1821), należy do najbliższych mi dzieł operowych — obok teatru Monteverdiego, Mozarta i

Jaki więc jest ten „Wolny strzelec” w Krakowie, prowadzony muzycznie przez Krzysztofa Missone, reżyserowany przez Małgorzatę Dziewulską, w kształcie scenograficznym Jadwigi Jarosiewicz (dekoracje i kostiumy w konsultacji z Andrzejem Majewskim) i, podkreślmy, z dobrym polskim przekładem (przekładów tekstów muzycznych zawsze się bardzo obawiam!) pióra Krystyny Chudowskiej? (W „Pieśni myśliwych” wykorzystano przekład Mickiewicza).

Dzieło to wraca na nasze sceny operowe po wieloletniej nieobecności; w marcu zainaugurował nim swoją działalność, w Łódzkim Teatrze Wielkim, Bohdan Wodiczko — z wielkim sukcesem. A przecież dzieło to miało w naszej kulturze ubiegłego stulecia piękne romantyczne tradycje, polska premiera „Wolnego strzelca” (z tekstem Wojciecha Bogusławskiego) odbyła się w pięć lat o premierze berlińskiej. Popularność tej opery była niegdyś u nas ogromna, i oddziaływała ona wydatnie na wyobraźnię naszych wielkich romantyków. To było wprawdzie dawno, lecz ten czas bliski nam jest zawsze i drogi.

alizatorkom krakowskiego przedstawienia; żyje on tu na scenie Teatru Słowackiego, i budzi w nas tęsknotę za „romantyczną ojczyzną”. A osiągnięto to tak prostym, wydawałoby się, sposobem: nie jakimś wymyślnym systemem aluzji czy stylizacji, ale przypomnieniem, przywołaniem, unaocznieniem piękna wyobraźni romantycznej. Do tej to wyobraźni malarskiej z początku wieku XIX odwołują się wizje scenograficzne: słoneczny, świetlisty plac przed gospodą z pięknym, romantycznym domem w tle; pokój Agaty w półmroku; tajemniczy i niesamowity mrok Wilczego Jaru. Do tej wyobraźni odwołują się kostiumy — niezwykle piękne w kolorach, kroju, w zróżnicowaniu wzajemnym, w kompozycji grup. W tym, co nam daje Dziewulska i Jarosiewicz nie ma jakiegś przesadnej tendencji do rekonstrukcji „Wolnego strzelca”, „widzianego oczyma romantyków”. To na pewno romantyzm widziany przez nas, dlatego tak piękny, bo oczyszczony z przypadłości swego czasu i późniejszych nawarstwień przez naszą tęskniącą wyobraźnię. Romantyzm w najszlachetniejszym sensie wyidealizo-

„Wolny strzelec” w krakowskiej operze

BOHDAN POCIEJ

Wagnera. Muzykę — partyturę dzieła — znam dość dobrze i fascynuje mnie ona zawsze niejako podwójnie: sama w sobie, własną wczesnoromantyczną pięknoscią i życiem, oraz z uwagi na to, co z niej się wywodzi (to jest cały wielki romantyzm — symfoniczny i operowy). I jak to zwykle dziś bywa w wypadku dzieł szczególnie ulubionych: utrwalamy w sobie ich kształt pod wpływem doskonałych nagrań. Potem zaś przychodzi konfrontacja z żywą rzeczywistością sceny (czy estrady koncertowej). Rezultaty mogą okazać się fatalne właśnie dla owej „rzeczywistości”...

Analiza zbyt natrętna niszczy wrażenie, wydobywa części, cząstki, elementy, rozbija całość. Zabija więc to, co najistotniejsze w zjawisku artystycznym, godzi w sedno naszych przeżyć estetycznych, niszczy rdzeń „przedmiotu intencjonalnego”. A jednak trzeba mówić — niejako oddzielnie — o „reżyserii”, „kierownictwie muzycznym”, „śpiewie i grze solistów”, „inscenizacji”, „scenografii”. Zostało mi wrażenie pięknej całości — pięknych barw, kształtów, głosów, ruchów — całości scenicznej, jakiej nie sposób wyjąć z wnętrza Teatru Słowackiego, które tak lubię, z owej „pomniejszonej” wielkiej Opery.

Myszę, że realizatorom — a zwłaszcza młodym realizatorom — krakowskiego przedstawienia udało się uchwycić coś bardzo istotnego, trafić w sedno scenicznego kształtu arcydzieła Webera. Myszę, że jest w tej inscenizacji coś głęboko autentycznego (chciało by się powiedzieć: zgodnego z oryginałem) i to coś dominuje, góruje nad różnymi mankamentami (muzycznymi i teatralnymi). Tego czegoś nie określimy zresztą drogą analizy („elementów”). To coś emanuje ze sceny — z obrazu scenicznego — i ze śpiewu. Intuicja i fantazja, wyobraźnia młodych artystek (Małgorzaty Dziewulskiej i Jadwigi Jarosiewicz) wyczarowuje kształt, obraz sceniczny zadziwiająco zgodny z muzyką Webera i treścią tej historii (komedii dramatycznej w tradycyjnej formie niemieckiego singspielu — śpiewogry) z życia wolnych myśliwych, rozgrywanej się (jak podaje oryginał libretta), gdzieś na Morawach, po wojnie trzydziestoletniej, pod okiem dobrego Księcia i światobliwego Pustelnika. Historii romantycznej o niewątpliwej przecież wymowie moralnej, z typowymi efektami zaświatowej grozy, o konkursie strzeleckim i czarodziejskich kulach, o walce złych i dobrych mocy, o triumfie dobra.

Bliski jest ten romantyzm — w całym swoim wzniosło-naiwnym pięknie — re-

wany, z wyraźną, czytelną symboliką barwy i światła (czerni postaci diabelskich, szlachetna biel i jasność Pustelnika w promiennym finale), urzeczywistniający się w cyklu urzekających kompozycji scenicznych — barwy, kształtu, ruchu, pozy, gestu — wplecionych w nadrzędny warty rytym muzyczno-słownego przedstawienia. Wszystko tu bowiem jest pod względem ruchu skomponowane — w pysznych, barwnych scenach zbiorowych (akt I, finał) i w lirycznych, żartobliwych lub dramatycznych scenach kameralnych (założeniem — słusznym — jest eliminacja gestów zbędnych, przypadkowych), muzyczność gestu i scenicznego ruchu przenika każdą scenę — muzyczność, powiedzieliśmy, symfoniczna i kameralna, pieśniowa, oratoryjna (sceny chóralskie) i operowa.

I jakże ta widzialna muzyczność wspólna z tym, co słyszymy w śpiewie, i w mowie! — Tu znów czujemy nową szkołę wokalną Heleny Łazarskiej! — Piękne, świeże, mocne i jasne głosy, wdzięczne, młodzieńcze sylwetki, znakomita technika wokalna i kultura śpiewu, nienaganna dykcja — słyszalne i zrozumiałe każde słowo! — i rozumiejący sposób podania tekstu. Agata zaś Ewy Kowalczyk to już naprawdę wielką przejmującą rolę — liryczną i dramatyczną...

Czegóż chcieć więcej w ogólnej sytuacji artystycznej naszych teatrów operowych! Zapewne, życzyć trzeba tu tylko pewnego dotarcia i rozkręcenia (wiadomo zresztą, w jak trudnych warunkach pracuje Krakowski Teatr Muzyczny; w wynajmowanym, nie swoim, lokalu...). może też pewnych retuszy i uzupełnień reżyserkich i inscenizacyjnych: w pierwszej scenie, scenie w Wilczym Jarze. A także — lepszej, pełniej grającej, orkiestry.

Ale to są ostatecznie szczegóły, mankamenty nie trudne do naprawienia...

BOHDAN POCIEJ

Studencki „Wolny strzelec”

PIERWSZA romantyczna opera — „Wolny strzelec” Karola Marii Webera — mimo początkowej popularności, od lat znikła ze scen teatrów muzycznych. Przynajmniej w Polsce. Powodem — jak czasem się słyszało — była nieprawdopodobnie zawikłana, fantastyczna fabuła i uboga w popisowe arie muzyka. Ostatnio jednak dwa polskie teatry operowe zdecydowały się to ważne w historii muzyki dzieło przypomnieć publiczności. Niedawno wystawił je Teatr Wielki w Łodzi, kilkanaście dni temu premiera odbyła się w Krakowie.

Przedstawienie krakowskie trzeba odnotować z uwagi na fakt, że wykonawcami (w drugiej obsadzie) byli studenci najwyższych lat tamtejszej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, zatrudnieni w teatrze w ramach podpisanego w bieżącym roku porozumienia pomiędzy uczelnią i teatrem.

W szkole przeprowadzono

eliminacje. Do „wewnętrznego konkursu” stanęło kilkanaście osób: np. cztery studentki zaprezentowały partie Anusi, dwie — Agaty itd. Wybrano najlepszych, z którymi pedagog gry scenicznej Andrzej Buszewicz i reżyserka Małgorzata Dziewulska opracowali rolę.

Nie widziałem pierwszego przedstawienia — z solistami

OPERA

opery. Nie wydaje się jednak, żeby można je było zaliczyć do osiągnięć teatru — reżysersko jest sztampowe, plastycznie, w ruchu, scenografii i kostiumach (projekty Jadwigi Jarosiewicz) nieciekawe, muzycznie dość blade, bo orkiestra pod dyr. Krzysztofa Missony nie gra zbyt precyzyjnie. Występujący w drugim przedstawieniu studenci też nie zaprezentowali się z najlepszej strony — jeszcze nie zakończyli edukacji, a już o-

barczeni są fatalną manierą, mającą rodowód w złych, w całym tego słowa znaczeniu prowincjonalnych, teatrach ubiegłego wieku.

NA plus można zapisać ładne głosy (Władysław Dyląg, Leszek Woziwoda, Zygmunt Jankowski, Ewa Kowalczyk) i staranne przygotowanie wokalne, na minus — nieporadność ruchów, nieumiejętność noszenia kostiumu, popłoch w operowaniu rekwizytem, infantylność w zakresie tego, co nazywamy psychologiczną konstrukcją postaci. Wszyscy muszą jeszcze sporo popracować. Dobrze byłoby, gdyby zechcieli naśladować dobre wzorce.

BOGDAN M. JANKOWSKI

Krakowski Teatr Muzyczny. Karol Maria Weber — Wolny strzelec. Libretto — F. Kind. Tłumaczenie — K. Chudowolska. Kier. muz. — Krzysztof Missona, reż. Małgorzata Dziewulska, scenogr. — Jadwiga Jarosiewicz, konsultacja pedagogiczna — Andrzej Majewski, współpraca pedagogiczna — Andrzej Buszewicz. Premiera studencka 22 maj 1978 r.

KAROL MARIA WEBER był bez wątpienia najwybitniejszym prekursorem opery romantycznej. Jego „Wolny Strzelec” stworzył w dziejach teatru muzycznego nową epokę, choć można wskazać na wcześniejsze opery romantyczne.

Źródła nowego stylu operowego widzieć można już w dziełach scenicznych Mozarta, szczególnie zaś w *Don Giovannim*. Znaczenie dzieła Webera w historii kultury europejskiej wykracza zresztą poza granice opery. Świat fantastyki, grozy, tajemnych sił nadprzyrodzonych zyskał tu dodatkowy wymiar, a mianowicie ekspresję muzyczną — inspirując poetkę wyobraźnię wielu romantyków.

Jedną z intencji przedstawienia *Wolnego Strzelca* w KRAKOWSKIM TEATRZE MUZYCZNYM było ukazanie związków, jakie łączą to dzieło m. in. z polską literaturą. Chór strzelców w III akcie śpiewa w tym przedstawieniu tekst Mickiewiczowskiej *Pieśni strzelca* z I części *Dziadów* (później przeobrażonej przez Mickiewicza na „CHÓR STRZELCÓW podług muzyki z opery Webera: *Wolny Strzelec*”). Wydaje się, iż związki owe — skróś bezpośrednie zapożyczenia tematów, alegorii, symbolicznych motywów — sięgają do samej głębi światopoglądu romantycznego. W alegorycznej fabule *Wolnego Strzelca* — z pozoru naiwnej w swym dydaktyzmie — znajdują wyraz istotne treści filozoficzne, dotyczące losu człowieka. Tęsknota ku pełnej, nieograniczonej wolności, pragnienie wyrwania się z więzów rzeczywistości i realizacji osobistych pragnień — zderza się tu z ziemskim ograniczeniem, narzuconym przez prawo i własną słabość. Prowadzi do uzurpacji nadprzyrodzonej nocy. Niewierze i bluźnierstw przeciwstawiony zostaje, jako moral tej opowieści, postulat ufności nadziei, zaś niesprawiedliwie surowej karze — wymóg miłosierdzia, a także zniesienia postanowień, które stoją na przekór miłości i wystawiają człowieka na drastyczną próbę sumienia. Tak można by w uproszczeniu ująć przesłanie opery Webera. Lecz ponad wszystko pozostanie ona wyrazem Faustowskich niepokojów, trawiących epokę — które z taką siłą wybuchną w późniejszych dziełach romantycznych, a m. in. w „Wielkiej Improwizacji” Konrada w Mickiewiczowskich *Dziadach*.

PRZEDSTAWIENIE „Wolnego Strzelca” było pierwszą realizacją operową od momentu objęcia dyrekcji KTM przez Krzysztofa Missonę. Ambicje przedsięwzięcia wynikały już choćby z nieobecności tego dzieła w repertuarze polskich teatrów muzycznych

(kilka tygodni wcześniej premiera *Wolnego Strzelca* rozpoczął swoją działalność artystyczną w Teatrze Wielkim w Łodzi Bohdan Wodiczko). Przy okazji krakowskiej premiery „Freischütz” wielu muzyków i miłośników opery po raz pierwszy zobaczyło na scenie (a wielu po raz pierwszy usłyszało w całości) Weberowskie arcydzieło.

Muzyka *Wolnego Strzelca* jest utrzymana w stylu wczesnoromantycznym, w znacznym stopniu uzależnionym jeszcze od klasycznych ideałów — lecz z drugiej strony wykracza poza motywy o bardzo śmiałej linii, szczególnie zaś barwnością orkiestracji, wykorzy-

nieckiego singspielu) sceny muzyczne. Metonimiczne zawieszenia gestu, sytuacji czy dialogu miały tu w istocie rzecz potęgować napięcie, niekoniecznie w sensie czysto dramatycznym, jak w pierwszej rozmowie Maxa z Kacprem, lecz przede wszystkim artystycznym. Idealne zespolenie formy i wyrazu muzyki z kompozycją obrazu scenicznego nastąpiło np. w scenie z ślubnym wieńcem.

Problem polegał w moim pojęciu na realizacji tej koncepcji. Bardzo wyraziście uwiódłoby się to w porównaniu dwóch obsad solistycznych. Spektakl miał bowiem dwie premiery: pierwszą w wykonaniu zespołu za-

kar), Janusz Wenz (Max) — student PWSM, który debiutował w bardzo udany sposób w *Krainie uśmiechu* Lehara w partii Sou-Chonga, a i tutaj ujawnił swoje wybitne zdolności — Stanisław Ziółkowski (Kiljan), Zofia Janowska (Agata) — nowo zaangażowana do KTM śpiewaczka, dysponująca niewątpliwie głosem o dużych walorach, jakby przytłumionych przez treść i w dodatku zupełnie zagłuszona przez śmiałą partnerkę w subtelnym duecie Agaty i Anusi — wreszcie Alicja Świętek jako wykonawczyni ostatniej z wymienionych partii.

W obsadzie studenckiej na pierwszy plan wybiła się Ewa Kowalczyk, wybitnie utalentowana studentka z klasy doc. Heleny Łazarskiej (piękna, liryczna, subtelna wokalnie partia Agaty). Maria Domańska jako Anusia towarzyszyła jej w udany sposób. Stworzyła przede wszystkim pełną dziewczęcę wdzięku postać sceniczną. W jej głosie odczułem pewien niedosyt urody i sublimacji barwy, ale jednocześnie dobre opanowanie partii od strony muzycznej. Maxa śpiewał Leszek Wozniak — tenor bardzo uzdolniony, żarliwy i spontaniczny, ładnie rozwijający frazę w górnym rejestrze głosu (średnica wymaga jeszcze większego nasycenia barwy). Tych troje młodych wokalistów zaprezentowało w tercecie II aktu wzór zespołowego śpiewu, całkowicie oddanego nadrzędnej idei muzycznej, ekspresyjnej. Świetny aktorsko i wokalnie był Władysław Dyląg jako denotyczny Kacper. Udałe debiuty mieli też wykonawcy mniejszych partii — Zbigniew Szczuchura (Kuno), Adam Krużel (Pastelnik), Zygmunt Janowski (Kiljan). Wobec choroby Bogusława Szynalskiego, wykonawcy partii Ottokara, zastąpił go w obsadzie studenckiej Wincenty Głodek, któremu z debiutantami śpiewało się lepiej.

EKSPERYMENT KRZYSZTOFA MISSONY zdał, słowem, egzamin. Tym samym ukazana została wyraziście jedna z dróg prowadzących do odrodzenia Krakowskiego Teatru Muzycznego. Lecz ponad wszystko — nawet ponad poprawę fatalnych warunków pracy — potrzebny jest tej instytucji klimat życzliwości i kompetencji, którego nadmiarem Opera w Krakowie nigdy się nie cieszyła. Bowiem nawet obcy kulturalnie, jakby się zdawało, ludzie pióra nie cofają się przed zdumiewającymi sędami, deprecjonującymi tę formę sztuki. Pomyśleć sobie: Igor Strawiński uznał w Verdím „mistrza opery tradycyjnej”, autora „autentycznych arcydzieł”, zaś redaktor *Rosko*, felietonista *Gazety Południowej*, kojarzy sobie operę tylko z suchotami Traviaty, dla których — jak twierdzi — nie warto stawiać teatrów muzycznych. Co do tego, który z tych sądów zostanie się w historii, nie mam wątpliwości. Frapuje mnie natomiast, który z nich zaważy na przyszłości polskiej kultury muzycznej.

LESZEK POLONY

GAZETA
POŁUDNIOWA
11.08.1978

OPERA

DWIE PREMIERY „WOLNEGO STRZELCA”

stającej już w znacznie większym stopniu niż poprzednia epoka możliwości kolorystyczne pojedynczych instrumentów. Uwertury Weberowskich oper, streszczające w swej muzycznej zawartości podstawowe, symboliczne wątki dramatu, są jednym ze źródeł poematu symfonicznego; w pomysłach przedstawienia w muzyce podstawowych idei fabuły — „leśnego życia” i „ciemnych mcy” — upatrywać należy prototypu wagnerowskich motywów przewodnich, owej esencji dramatu muzycznego.

Przedstawieniu zapewniono bardzo trafną w klimacie scenografii, urzekającą położeń romantycznie rozwichrzonego rysunku, czy też tajemniczym kolorytem i lirycznym urokiem leśnych obrazów. Przygotowała ją studentka ASP Jadwiga Jarosiewicz, przy konsultacji pedagogicznej Andrzeja Majewskiego.

SPEKTAKL wyreżyserowała Małgorzata Dziewulska. Jej koncepcja zmierzała do działania żywymi obrazami — akcentując artystyczną konwencję teatru muzycznego, niekiedy symbolicznie gestu i ruchu. Zasada ta przeniesiona została także na dialogi, przeplatające w tej operze (wywodzącej się z nie-

wodowego Teatru, druga — z udziałem studentów wokalistyki z krakowskiej PWSM (pierwszy efekt umowy, zawartej między dwiema instytucjami). Dopiero premiera debiutów studenckich ukazała koncepcję inscenizacyjną w jej całościowym zamierzeniu i sensie artystycznym. Była nieporównanie spokojniejsza i po prostu lepsza, zarówno pod względem wokalnym jak i aktorskim. Lepiej także, choć jeszcze nie zawsze czysto, grała w tym drugim spektaklu orkiestra. Na usprawiedliwienie zespołu zawodowych solistów teatru trzeba powiedzieć, iż wystąpili jako pierwsi. Ich premiera prasowa była pierwszym przedstawieniem, a więc zaprezentowano spektakl w stanie świeżym, niedotartym — niestety, świeżość nie zaowocowała spontanicznością, lecz znacznym chaosem a także niezamierzonym humorem całej sceny finałowej (ta sama scena w drugim spektaklu zafascynowała szczerością i wzniosłością uczucia; można powiedzieć bez przesady, że porwała publiczność).

W OBSADZIE ZAWODOWEJ śpiewali: Wojciech Jan Śmietana (Kacper), Tadeusz Podsiadło (Pastelnik), Stanisław Lachowicz (Kuno), Wincenty Głodek (Otto-