

Hand", „Von heute auf morgen" i „Moses und Aron", że większość polskich orkiestr filharmonicznych nigdy jeszcze nie miała na pulpitach głosów z jakiegokolwiek partytury Schönberga i w końcu trzeba jakiejś festiwalowej okazji, by cokolwiek z jego 50 opusów u nas usłyszeć.

Schönberg jest nam jeszcze do tego stopnia obcy, że pojawienie się pół roku temu (20 XII 1976) na afiszach Krakowskiego Teatru Muzycznego jego nazwiska nawet nie wywołało poruszenia. Tylko środowisko muzyczne dostrzegło to niezwykle ewenement. Ale fakt, że nazwisko Schönberga pojawiło się na afiszach teatralnych nie oznacza jeszcze, że doszło wreszcie w Polsce do prapremiery którejś z oper mistrza Sprechgesangu, były to bowiem na razie tylko adaptacje dwóch jego dzieł estradowych. Oczywiście dobre i to.

Chodzi o spektakl złożony z melodramatów „Pierrot lunaire" i sekcstetu smyczkowego w wersji orkiestralnej „Verklärte Nacht". Piękny zestaw: „Księżycowy Pierrot" i „Noc rozjaśniona" — dwa dzieła opiewane aurą księżycowej poświaty i nocnych halucynacji. Piękny zestaw i niezwykle stosowne, acz zaskakujące, rozwiązanie sceniczne: oto całość sprawiała wrażenie koncerto-teatru. Na planie scenicznym rozgrywał się normalny koncert, na scenicznym — „kontrapunkt" natury pantomimicznej („Pierrot") lub baletowej („Noc"). W konsekwencji solistka „Pierrota", która tradycyjnie występuje w kostiumie kolombiny (jak np. Albertyna Zehme na prapremierze berlińskiej) mogła się tu pojawić w roli normalnej artystki estradowej, gdyż jej pantomimiczne zadania przejęła tancerka. Konwencja koncerto-teatru okazała się szczególnie korzystna dla samej muzyki, uchroniono ją bowiem w ten sposób od funkcji służebnej wobec akcji scenicznej (jak się to dzieje w balecie). Nie przesunięto przez to punktu ciężkości z muzyki na teatr, raczej nawet akcję teatralną potraktowano jako drugoplanową, co najwyżej kontrapunktyczną, czy po prostu zdobniczą. Miało to być tylko uintensywnienie źródła niesamowitych, surrealistycznych

nastrojów emanujących z muzyki i tekstu. I słusznie, nic by bowiem tutaj nie usprawiedliwiała przytoczenia czymkolwiek schönbergowskich walorów muzycznych, skoro były to adaptacje dzieł koncertowych.

Nastawienie na eksponowanie walorów muzycznych dało się również wyczuć z samego rezultatu wykonawczego, bo wszystko, co koncertowe, imponowało tu wysokim poziomem artystycznym, przy którym produkcja pantomimiczna, a zwłaszcza baletowa, wydawała się zaledwie mierzna. W dziedzinie samego wykonawstwa muzycznego kontrowersje mógł wzbudzić jedynie Sprechgesang w realizacji Jadwigi Gadulanki, której interpretację automatycznie przyrównywało się do pamiętnej kreacji w tej partii Roswithy Trexler w czasie IX Festiwalu „Wratislavia cantans". Aby sprecyzować, dlaczego Gadulanka nie była w stanie Trexler dorównać, trzeba najpierw wspomnieć o istocie schönbergowskiego Sprechgesangu, czyli mowy-śpiewu. Wedle wskazówek samego kompozytora ma to być efekt „melodii mowy". Z odautorskich eksplikacji wynika, że ostatecznie nie chodzi tu o idealne wypośrodkowanie między tymi dwoma typami przekazu, lecz o zjawisko gravitujące nieco bardziej w kierunku mowy, mimo że zostało ono zapisane na sposób muzyczny. A więc nuty wskazują tu na konkretne wysokości dźwiękowe i określone rytmy, jednakże zaatakowaną wysokość należy natychmiast porzucić, by wystąpiła tu tylko en passant na fali glissandowej, znamiennej dla modulacji mowy. Porównując realizację Sprechgesangu Trexler i Gadulanki odkrywa się, że konwencję tę łatwiej jest zrealizować śpiewaczce nie dysponującej większym wolumenem głosowym niż obdarzonej głosem soczystym, nośnym, dobrze postawionym. Nadwiga Gadulanka natrafiła właśnie na problem embarras de richesse, gdyż jej głos jest za bogaty na to, by łatwo się poddawał zabiegowi przekształcania śpiewu w mowę. Trexler, której głos wywołuje niedosyt brzmieniowy w tradycyjnej pieśni artystycznej, szczególnie nadaje się do Sprechgesangu.

Jeszcze bardziej dyskusyjne zdaje się samo zaryzykowanie Sprechgesangu po polsku. Bohdan Pocię pisząc artykuł do programu krakowskiego przedstawienia nie waha się tam nawet oznajmić, że Sprechgesang po polsku brzmi wręcz karykaturalnie. Popiera to stwierdzeniem, że nie każdy język się do tej manieri nadaje, nie każdy wykazuje odpowiednie ku temu właściwości. A trzeba wiedzieć, że ów polski Sprechgesang wyniknął z trójtłumaczenia. Schönberg posłużył się niemieckim przekładem dokonany przez Otta Ericha Hartlebena, francuskiego poematu złożonego z 21 wierszy pod tytułem „Pierrot lunaire" Alberta Girauda. Twórca krakowskiego spektaklu — Robert Satanowski spowodował pierwsze polskie tłumaczenie tych wierszy. Sprechgesang po polsku brzmi niesamowicie sztucznie, ale dzięki temu właśnie znakomicie nadaje się do sztuki surrealistyczno-ekspresjonistycznej, do poezji przenikniętej obsesją perwersji, masochizmu i sadyzmu.

Klimat ten piętnuje również wszelkie efekty wizualne krakowskiego „Pierrota". Wgryza się w pamięć czerni akcesoriów śmierci, czerwień krwi, blade, zimne światło księżycy, upiorne postacie — ni to kukły, ni istoty żywe (mimowie w ruchu i bez ruchu oraz ich manekiny), sekwencje makabrycznych zdarzeń. Wszystko to razem wydaje się raz koszmarnie, raz... piękne, perfidne i wysmakowane, nieokiełzane i wyrafinowane.

Powiedziałam, że najmocniejszą stroną spektaklu pozostała muzyka. Robert Satanowski (kierownik muzyczny i dyrygent) dysponował wysokiej klasy zespołem instrumentalnym, który nawet w przysłowiowych egipskich ciemnościach (początek „Nocy rozjaśnionej") potrafił grać precyzyjnie. Dyrygent osiągnął tu stadium wyczulenia muzyków na wszelkie subtelności, stadium gry finezyjnej, czystej intonacyjnie, szlachetnej w brzmieniu i w pełni przekonującej pod względem interpretacyjnym. Oby ten spektakl długo można było oglądać, oby się u nas częściej słuchało fascynującego Schönberga.

„ODRA" 1977

Ewa Kofin