

„OPOWIEŚĆ O MISTRZU TWARDOWSKIM”

Ludomira Różyckiego na Scenie Operowej Krakowskiego Teatru Muzycznego. Kierownictwo muzyczne Mariana Lidy, inscenizacja i choreografia Tomasza Gołębiowskiego, scenografia Kazimierza Wiśniaka. Premiera w kwietniu br. Na zdjęciu Alina Towarnicka (Dziawanna) i Tomasz Gołębiowski (Mistrz Twardowski).



SCENA

07. 1980

Baletowa opowieść o mistrzu Twardowskim

Po „Królewnie Śnieżce”, która cieszyła się w Krakowie wielkim powodzeniem i to nie tylko wśród dzieci ale i dorosłych, kierownik baletu Krakowskiego Teatru Muzycznego Tomasz Gołębiowski zrealizował następne pełnospektaklowe widowisko baletowe. Już w najbliższą niedzielę i poniedziałek na scenie Teatru im. Słowackiego zobaczymy balet Ludomira Różyckiego z nowym librettem napisanym przez Józefa Opalskiego. Reżyserem tego spektaklu, choreografem i odtwórcą głównej roli jest Tomasz Gołębiowski, kierownikiem muzycznym Marian Lida, scenografem Kazimierz Wiśniak. (ko)

DZIENNIK
POLSKI

20.04.1980

Baletowa opowieść o mistrzu Twardowskim

W najbliższą niedzielę na scenie Teatru im. J. Słowackiego odżyje stara krakowska legenda. Nowa premiera **Krakowskiego Teatru Muzycznego** jest bowiem balet **Ludomira Różyckiego** o na pół mitycznej postaci Krakowa — panu Twardowskim.

Krakowska inscenizacja baletu została oparta na nowym librecie **Józefa Opalskiego**, który tradycyjnej składance obrazków tanecznych nadał bardziej dramaturgiczną konstrukcję.

Inscenizatorem, reżyserem i choreografem jest **Tomasz Gołębiowski**. Wystąpi cały zespół baletowy KTM, chór oraz dzieci ze Studia Baletowego — łącznie ponad sto osób. Wszystko zaś się rozgrywa w kostiumach i dekoracjach **Kazimierza Wiśniaka**.

Całość przygotował od strony muzycznej **Marian Lida**, który również poprowadzi orkiestrę.

(jp)

GAZETA
POŁUDNIOWA

20.04.1980

Ibsen

KRYSTYNA SKUSZANKA, dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, jest postacią znaną w teatralnym życiu Norwegii. Od dłuższego bowiem czasu, w ramach wymiany artystycznej, reżyseruje szereg spektakli — głównie szekspirowskich — w teatrze w Stavanger, na południu Norwegii, liczącym się ośrodku sztuki w tym kraju. Obecnie — na zasadzie tejże wymiany — oglądać można na deskach Teatru Słowackiego „Podpory społeczeństwa” Henryka Ibsena w reżyserii Kjetila Bang-Hansena (dyrektora Rogaland Teater w Stavanger) oraz scenografii Helge Hoff Monsena z tegoż teatru.

„Podpory społeczeństwa”, jedna z wcześniejszych sztuk Ibsena, zawiera już w sobie większość elementów, które zadecydować miały o randze twórczości Ibsena w dramaturgii europejskiej. Jest więc w tej sztuce rodzina mieszczańska z pozoru spójna i nieskazitelna, lecz od wewnątrz pęknięta, miotana sprzecznymi uczuciami, jest wspomnienie o mrocznych wydarzeniach z przeszłości. Pojawiają się wreszcie ludzie, ongiś przez rodzinę odepchnięci, a teraz mający odkryć starannie dotąd ukrywaną prawdę. Jest wreszcie bohater, człowiek o podwójnej twarzy, wykwit owej mieszczańskiej, zakłamaniej moralności, z którą Ibsen z taką pasją walczyć miał przez całe swoje życie. Chociaż wiele ze spraw, przeciwko którym występował skandynawski dramaturg, odeszło już w przeszłość, pozostała przecież ta pasja i ta dociekliwość, z jaką odkrywa on mroki ludzkiej duszy — i to przesadza, że dzieła Ibsena znajdują się wciąż w repertuarze współczesnego teatru i że sięga po nie chętnie także teatr polski.

Spektakl w Teatrze Słowackiego, wystawiony przez gości z Norwegii (notabene, sztuka ta pojawia się na tej scenie po 80 latach!) — jest bardzo wierny ibsenowskiej myśli i jej stylistyce, obnażającej mieszczański fałsz i obłudę. Mamy w tym przedstawieniu i skandynawską nostalgię i dużo malowniczości, tej zewnętrznej zwłaszcza. Inscenizacja, pomyślana jako klasyczny prawie wykład myśli ibsenowskiej, jest zamierzeniem raczej rekonstruującym niż odkrywającym jakieś nowe walory dramaturgiczne dzieła. Pieczołowitość ta jest zaletą, ale i wadą spektaklu, który mógłby mieć więcej cięć i skrótów. Bardzo wyraźnie jednak przekazuje ibsenowskie tęsknoty: za życiem bez fałszu i obłudy, za rodziną zdolną do uczuć szczerych, scaloną, ale i tolerancyjną dla tych, którzy chcą być innymi od ogółu.

Podkreślić wypada urodę scenografii krakowskiego spektaklu. Jest malownicza, bardzo norweska, stylowa, zwłaszcza w kostiumach kobiet, swą powściązłą czernią nawiązujących do malarstwa z epoki. Wśród zespołu wykonawców, dość nierównego, wybija się wyraźnie Wojciech Zietarski w głównej roli konsula Bernicka (mającej zresztą bogate tradycje na polskiej scenie). Zietarski bardzo konsekwentnie prowadzi swego zakłamanego bohatera, od podłości do podłości, dochodząc do znakomitej sceny ostatniej, owego samooskarżenia, będącego właściwie cyniczną grą, której efektem stanie się wyeliminowanie z pola działania bohatera niepożądanych konkurentów.

Zachęcam do obejrzenia „Podpór społeczeństwa” na krakowskiej scenie, w norweskiej inscenizacji.

...I RÓŻYCKI

KRAKOWSKI Teatr Muzyczny obchodzi swoje 25-lecie. Aż dziw, że doczekał ćwierćwiecza pracując w tak trudnych warunkach, chyba najtrudniejszych ze wszystkich scen muzycznych w Polsce. Bez własnego lokalu, bez zaplecza, nawet bez własnej sali prób! Tym większe uznanie dla wytrwałości całego zespołu i wszystkich pracowników tego teatru. Przecież jego scena operetkowa egzystuje w dawnej ujeżdżalni, gdzie nie ma prawie kulis i gdzie wciąż groźba technicznych awarii. Opera od lat gra „katem” w Teatrze

im. Słowackiego, mając do swej dyspozycji „aż” dwa spektakle w tygodniu. O częstotliwości grania nie ma więc mowy. Były w swoim czasie głośne dyskusje o budowie Teatru Muzycznego, zastanawiano się nad jego lokalizacją i sprawa znów ucichła. A przypomnieć trzeba, że ten właśnie Teatr wystąpił z ideą ogólnopolskiej akcji na rzecz odbudowy zabytków Krakowa, inicjując ją synnym już koncertem z udziałem Wiesława Ochmana.

Teatr Muzyczny, pod nową dyрекcją Jana Krzyżanowskiego, wystąpił na swój jubileusz z „Opowieścią o Mistrzu Twardowskim” z muzyką Ludomira Różyckiego, z nowym (choć dyskusyjnym) librettem Józefa Opalskiego. Dyryguje ze świetnym efektem muzycznym, zwłaszcza w końcowej partii chóru — Marian Lida. Trudno o bardziej krakowską scenę, niż ma to miejsce w balecie Różyckiego. Przesuwają się przed nami komnaty wawelskie, Rynek, Sukiennica, wzgórze Krzemionek... A w nich postacie panujących, tłum dworzaków, mieszczanie, żacy, no i, naturalnie, Mistrz Twardowski i diabły. Równie zmienna w nastroju jest muzyka baletu z rytami krakowiaków, polonezów, mazurów.

Sądę, że na spektakl ten czekano w Krakowie od dawna i cieszyć się on będzie na pewno wielką popularnością. Chciałoby się go zobaczyć i w plenerze, zwłaszcza, że dość szara scenografia Kazimierza Wiśniaka nie za wiele przekazuje z piękna architektury Krakowa. Więcej inwencji wykazuje warstwa kostiumologiczna przedstawienia. Spektakl jest bardzo dobry, przede wszystkim w scenach zbiorowych, żywiołowych, świetnych wizualnie. W scenach tych, dodatkowym walorem stał się udział małych tancerzy: dzieci ze Studia Baletowego. Niestety, nie da się tego samego powiedzieć o partiach solowych baletu (głównie w jego drugiej części), mało oryginalnych, grzeszących dłużyznami.

Pozostają w pamięci dwaj wykonawcy: Tomasz Gołębiowski (reżyser i choreograf całości) w partii Twardowskiego oraz Edward Szpotanski jako Diabeł.

„Opowieści o Mistrzu Twardowskim” wróżą długie powodzenie na krakowskiej scenie.

IZABELA BOBBÉ

SŁOWO POWSZECHNE

05.06.1980

kami szpitalnymi — dysproporcje na terenie całego kraju są ogromne. Gros lekarzy skupia się ze zrozumiałych względów w miastach akademickich. I tak np. w Warszawie i województwie ścisłym jest największy — pracuje tu bowiem aż 980 pediatrów, na drugim miejscu jest woj. katowickie z 612 lekarzami. Ale woj. białoskopolaskie ma zaledwie 22 pediatrów, a zamojskie czy wałbrzyskie niewiele więcej, bo odpowiednio 28 i 34 lekarzy.

Tyle liczby, które jakże często okazują się złudne. W Warszawie przy tak wielkiej liczbie lekarzy, pediatryczne przychodnie rejonowe nie mogą narzekać ani na nadmiar lekarzy, ani na brak pracy. I choć tutaj rejony liczą zaledwie 850 dzieci, lekarze czują się przeciążeni, zwłaszcza po przeprowadzeniu integracji otwartego lecznictwa pediatrycznego i zorganizowaniu tzw. rejonów pediatryczno-szkolnych.

Dla innych województw, w szczególności tych deficytowych osiągnięcie zaprogramowanego wskaźnika 850 dzieci na jednego lekarza pediatrę, długą jednak

można pisać bez końca. Nie ma jak gdzie, ale tu właśnie najlepiej realizuje się program profilaktycznej opieki nad populacją. Wprowadzane coraz pełniej „balanse zdrowia” — cokolwiek byśmy nie powiedzieli o jakości ich przeprowadzania — przynoszą rezultaty i pozwalają na lepszą ocenę zdrowia najmłodszej i młodszej generacji Polaków.

Trudno też dziś jakościowo rozdzielić opiekę nad dziećmi wiejskimi i miejskimi. 2.000 porad pediatrycznych we wsi i w miastach ma taki sam zakres zadań i obowiązków i w możliwie najlepszy sposób stara się z nich wywiązywać. Przybywa także nowocześniejszej aparatury medycznej, którą wyposażone są już nie tylko wyspecjalizowane kliniki.

Ostatecznym sprawdzianem jakości opieki pediatrycznej jest stan zdrowia dzieci i młodzieży. A ten — wzięwszy pod uwagę liczby — ulega stale poprawie. Chodzi jednak o to, aby to zdrowie było coraz lepsze, a dobre wyniki pracy osiągnąć nie takim kosztem i takim wysiłkiem lekarzy, jak to dzieje się dzisiaj.

MARIA ZER

proceeding komentowane środki. Istniałaby wówczas szansę lepszego doboru tematów pracy, zwiększyłby się nadzór naukowy nad ich wykonywaniem. Niezależnie od tego należałoby rozważyć zakres powiązania ośrodków z zakładami pracy. Nie chodzi o zrywanie kontaktów, ale o unikanie wąskich działań na zamkniętym terenie, odchodzenie od ciasnego praktycyzmu. Słowo „badawczy” w tytule ośrodka wyraźnie sugeruje, że w profilu tych placówek mieszczą się badania naukowe.

Zmiana niekoniecznie musi polegać na odbieraniu zakładom działających przy nich ośrodków badawczo-rozwojowych, lecz celowe byłoby podporządkowanie ich zjednoczeniom, bowiem oznaczałoby to podejmowanie zadań w większej, branżowej skali, nie wspominając już o lepszym nadzorowaniu działalności. Na iluzję naukowe, wykonywanie przez ośrodki drobnych prac usługowych szkoda czasu i pieniędzy. Tylko kto ma się zająć porządkowaniem tych spraw?

JANUSZ ROWICKI

Wspomnienie o Feliksie Parnellu

Pprzed kilkoma dniami odbył się pogrzeb Feliksa Parnella — znakomitego polskiego choreografa i pedagoga. Lakoniczność prasowej informacji na ten temat wstrząsnęła mną do głębi. Był to niezwykle człowiek. Cały swój czas i talent poświęcił scenie baletowej i kształceniu młodzieży. Bezkompromisowo kochał swój zawód, wnosząc doń bunt i protest przeciwko rutynie. Tworzył nowe drogi w stylizacji polskiego tańca. Jego wielki twórczy talent stanowi epokę w polskim baletcie. W „Dziejach baletu” T. Wysocka napisała o nim: „wspinały tancerz i pełen inwencji,

bogaty wizji i porywającego humoru baletmistrz”.

Spotkałem się z Parnellem w Łodzi w 1973 r. Wyjawiłem mu swe chęci i „buntownicze” poglądy na choreografię i balet. Zakończyłem nieco zagmatwaną młodzieńczą manifestację pełnym oczekiwania pytaniem: „co mam teraz robić?”. Powiedział mi spokojnie: „Musisz najpierw odnaleźć siebie i swój styl wypowiedzania myśli poprzez choreografię. Do tego prowadzi tylko jedna droga: jest nią ciągła, wyteżona praca i ustawiczne samokształcenie, czerpanie z bogactwa polskiego tańca ludowego, współczesna kontynuacja

najlepszych tradycji polskiego baletu. Pamiętaj, że każda forma opisuje tylko nadrzędnie przedstawioną przez choreografa myśl i treść”.

W 1955 r. odbyła się w Poznaniu premiera baletu „Pan Twardowski” w choreografii Parnella, zadziwiając publiczność i krytyków nową koncepcją i bogactwem pomysłów. Pragnąłbym swego „Pana Twardowskiego” w Krakowskim Teatrze Muzycznym dedykować Tobie Profesorze, mimo że na próżno będę Cię szukać wśród zaproszonych na premierę honorowych gości.

TOMASZ GOŁĘBIEWSKI

ECHO KRAKOWIA

26-27.04.1980

120 osób na scenie — tego jeszcze nie było!

„Opowieść o Mistrzu Twardowskim” dziś w Teatrze Muzycznym

„Pan Twardowski” — to balet Ludomira Różyckiego, do którego libretto, według powieści

J. I. Kraszewskiego opracowała pod pseudonimem Stefani Ordón — Stefania Różycka. Prapremiera odbyła się w Warszawie 9 maja 1921 r. „Pan Twardowski” był wielokrotnie wystawiany na scenach polskich i zagranicznych, osiągając liczbę 15 premier: 9 krajowych i 6 zagranicznych.

Tak jednak układały się sceniczne losy „Twardowskiego”, że choć rzec można, iż z Krakowa on „rodem” i że przecież akcesoria krakowskie na scenie grają bo i Rynek i Radziwiłłówna itp. — to nigdy nie był ten balet wystawiany w Krakowie.

I oto — będzie! Dziś, 21 kwietnia na deskach sceny operowej w Teatrze im. J. Słowackiego — premiera baletu pt. „Opowieść”
(Dalszy ciąg na str. 2)

„Opowieść o Mistrzu Twardowskim”

(Dokończenie ze str. 1)

o Mistrzu Twardowskim”. Skąd ten właśnie tytuł? Afisz wyjaśnia już częściowo sprawę. Czytamy zatem: muzyka — Ludomir Różycki, libretto — Józef Opalski, kierownictwo muzyczne — Marian Lida, reżyseria, inscenizacja, choreografia — Tomasz Gołębiowski, scenografia — Kazimierz Wiśniak.

A zatem — nowe libretto autorstwa Józefa Opalskiego. Ono spowodowało zmianę tytułu, jakkolwiek punktem wyjścia do wspólnego opracowania nowego zamysłu twórczego była scenografia Kazimierza Wiśniaka. Ten nowy zamysł twórczy można by nazwać „obrazoburczym”, bo kto widział żeby popularnemu baletowi dopisywać nowe libretto a jeszcze i ingerować w warsztę muzyczną, zmieniając nieco układ czy też skracając wątki?

Jednakże założenie nowego libretta i całość koncepcji trójcy realizatorów głównych spektaklu — zdają się owo „obrazoburstwo” usprawiedliwiać. Bo, jak twierdzi autor libretta, co nieco z tego, co wywołało sentymenty widzów — zostało, a więc i krakowski Rynek i trup Barbary, ale teza całości jest inna: jak z perspektywy lat 70-ych możemy popatrzeć na legendę o Twardowskim! On sam jest tutaj wyciągnięty jak postać, jako zobrazowanie dramatu wybitnego człowieka na barwnym tle tanecznym, ale z wybiciem polskich elementów, bez przesadnej ornamentyki. Więc jest i 7 diabłów polskich i 7 cór diabelskich, ale wszystko logicznie wypływające z zamysłu inscenizacyjnego

podezas gdy w pierwotnej wersji był właściwie ten „Pan Twardowski” pretekstem do pokazania samych tańców ludowych, a między nimi na przykład pojawia się... czardasz! Teraz jest i czardasz, ale znalazł się dla niego uzasadnienie dramaturgiczne, albowiem całość, oczyszczona z innych tak treściowych jak i baletowych wątków ma być według zamierzeń twórców spójną całością przede wszystkim teatralną.

Tańczy i śpiewa — 120 osobowy zespół!

„Opowieść o Mistrzu Twardowskim” jest zatem swoistą prapremierą. Czy efekt artystyczny okaże się współmierny do włożonych wysiłków? Odpowiedź — dziś wieczorem o godzinie 19.15!

(bn)

ECHO

KRAKOWIA

21. 04. 1980

ie Komendantami chorągwi by
ta kolejno — Jan Ryblewski (p
i- „Rudzki”), Stanisław Raczkov
eg ski („Stach”), Seweryn Udzie
od („Jus” „Stefan”, „Lubicz”
us Stanisław Okoń (w kenkarc
Okulicz ps. „Sumak”), Eug

Sześćdziesiąt lat temu na „Pana Twardowskiego” czekano niecierpliwie. Frapujący temat: narodowy, legendarny, baśniowy, w mariażu z talentem kompozytorskim Ludomira Różyckiego, którego gwiazda coraz silniej błyszczeć już poczyniała na polskim firmamencie muzycznym — zapowiadał sukces i powodzenie. „— Wystawimy Ci Twardowskiego na Twoją chwałę!” wołał do Różyckiego ówczesny dyrektor Teatru Wielkiego w Warszawie, a znakomity dyrygent Emil Młynarski.

„Pan Twardowski” w swej oryginalnej wersji jest dziełem kalejdoskopowym. Mnóstwo scen, obrazów, postaci — feeria kostiumów, orgia barw i ruchu. Kogo tu nie ma! Twardowski i diabły, królowie, królowe i dworzanie, mieszczanie, karczmarze, żacy, koty, ptaki. A wszystko w rytmach mazurków, polonezów, krakowiaków, nawet czardaszów. Bogata szata instrumentacyjna, zręczne melodie, pulsująca rytmika taneczna.

A zarazem — jakie to wszystkie krakowskie. Wawelskie komnaty, Rynek przed Sukiennicami, lajkonik, smok... Aż dziw, że tyle lat po wojnie minęło, a o wystawienie „Pana Twardowskiego” krakowski Te-

Z TEATRU MUZYCZNEGO

Opowieść o Mistrzu Twardowskim

atr Muzyczny pokusił się dopiero teraz. Dzieło to zresztą niełatwe do wystawienia, wymaga mnóstwa wykonawców, solidnej pracy przygotowawczej w balecie, orkiestrze, nawet w chórze — no i efektownej oprawy.

Krakowski Teatr Muzyczny sięgnął więc dopiero teraz po „Twardowskiego” — i odmienił go! Zamiast dotychczasowego, tradycyjnego libretta wprowadzono nowe, napisane specjalnie przez dr Józefa Opalskiego. Na konturach scen i obrazów, utworzonych według nowego libretta — niektórych zresztą zupełnie nowych — rozpięto muzykę Różyckiego, nieco wprawdzie okrojoną, poprzestawianą i poszatkowaną, ale autentyczną. Nie zdradzając fabularnych sekretów nowego libretta powiem tylko, iż autor przeniósł dzieje Twardowskiego niemal we współczesność, orzekając w swym zamysle, iż to, co dzieje się na scenie, jest wizją człowieka chorego umysłowo... Można i tak. Pomyśl — jak widać —

oryginalny i śmiały, a w praktyce ułatwiający i autorowi i realizatorom swobodne manipulowanie tym „prawdziwym” „Panem Twardowskim”.

Krakowskie przedsięwzięcie jest artystycznie udane, choć — tu i ówdzie — dość dyskusyjne. Mocna strona — muzyczna. Marian Lida, dyrygent premierowego spektaklu, rzetelnie wyszkolił zespół, orkiestrę skonsolidował, postarał się o jej dobre brzmienie. Chóry, zwłaszcza żeński (choć niewielkie ma w „Twardowskim” zadanie) śpiewały bardzo pięknie.

Pomysły inscenizacyjne, reżyseria i układy choreograficzne pochodzą od Tomasza Gołębiowskiego, głównego tu realizatora (sam on zresztą jeszcze kreował tanecznie tytułową postać). Ogrom wysiłku artystycznego, włożony w zespół, w poszczególnych tancerzy, w opracowanie całości bardzo jest tu wyraźny i godny szczególnego uznania. Bardzo udane są zwłaszcza sceny zbiorowe, kipiące tanecznym ruchem, werwą, z-

wiołem, zgrabnie rozgrywane. Miłą ozdobą tych obrazów jest udział najmłodszych tancerzy, dzieci ze Studia Baletowego, które naprawdę doskonale się na scenie spisują.

Nieco mniej mi się podobały układy solowe, dość stereotypowe, przeradzające się w drugim akcie (tańce Twardowskiego i Diabła z coraz to nową partnerką) w dłużyzny, chwilami wręcz nieznośne.

W bardzo licznym gronie tancerzy-wykonawców szczególnie upamiętnił mi się oczywiście Tomasz Gołębiowski, jako Twardowski; mimo iż przedstawiający postać zżywnego szlachciury — ruchliwy, o szerokiej skali tanecznych umiejętności. Bardzo wyrazistą artystycznie sylwetkę Diabła stworzył Edward Szpotański; werwę i talenty tańca charakterystycznego zaprezentowała Krystyna Ungeheuer, jako Pani Twardowska. Kunstem tanecznym wysokiei klasy zabiłsnęła Barbara Kalużna, jako Szlachcianka; uźdólnieniami i techniką zwracali po-

nadto na siebie uwagę Alina Towarnicka (Piękna), Barbara Gatty-Kostyal (Odaliska) i Stanisław Urbanik (Pan Młody). No i wiele wdzięku, bardzo dobrego wyczucia rytmu wniósł najmłodszy solista, Rafał Mróz, jako chłopiec Maciek.

Z barwną, różnorodną kolorystycznie i efektowną muzyką „Twardowskiego” nie koresponduje w ostatniej premierze — oprawa scenograficzna. Całość rozgrywa się właściwie na jednym tylko tle: szarym widoczku panoramy Krakowa. Szaty, kostiumy, zwłaszcza krakowskie, w większości w kolorach słabych i mdłych. Dlaczego? Przecież „Twardowski” jest imprezą widowiskową, którą jeszcze długo — i przy różnych okazjach na pewno będziemy pokazywać w Krakowie. A mogłaby się bardziej podobać.

JERZY PARZYŃSKI

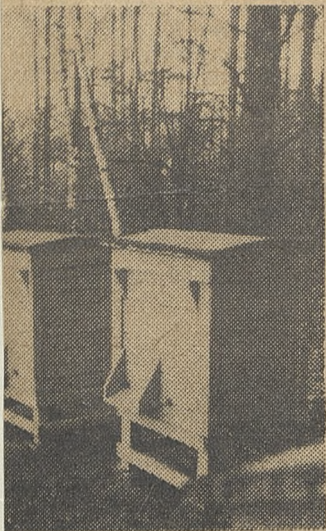
Teatr Muzyczny — scena operowa w sali Teatru im. Słowackiego „Opowieść o Mistrzu Twardowskim” z muzyką Ludomira Różyckiego. Kier. muzyczne — Marian Lida, reżyseria, inscenizacja i choreografia — Tomasz Gołębiowski, scenografia — Kazimierz Wiśniak, libretto — Józef Opalski. Premiera 20 IV 1980.—

22 bin. zakończył swój pobyt we Florencji (o czym już pisaliśmy) i udał się na dalsze występy do Turynu. Stary Teatr. W toskańskiej stolicy krakowscy artyści zaprezentowali dwa spektakle w reżyserii Andrzeja Wajdy: „Emigrantów” i „Nastację Filipownę”. Jako pierwsze publiczność XIII. Międzynarodowego Przeglądu Teatrów we Florencji obejrzała przedstawienie „Emi-

ECHO

KRAKOWIA

25.04.1980



W skład kultury wchodzi legendy, podania, mity i baśnie, które świadczą o jej indywidualnym, odrębnym obliczu. Historia bowiem to nie tylko zbiór faktów empirycznych, zgromadzonych i zapisanych w dokumentach, ale również przekazy ustne, podania, częstokroć więcej mówiące o duchu i charakterze epoki i narodu. Barwna legenda o Mistrzu Twardowskim, pełnym fantazji krakowskim szlachcicu, dla którego słowo szlacheckie („verbum nobile”) dane diabłu więcej znaczyło niż własna dusza, a jednocześnie uczonym i czarnoksiężnikiem, który założył kopalnię srebra w Olkuszu, leczył chorych i wskrzeszał zmarłych, odzwierciedla wszystkie, dobre i złe, cechy życia XVI-wiecznego Krakowa. Jak historyczne budownictwo tego miasta, tak i legenda o panu Twardowskim zrosła się z nim, jest żywym zabytkiem, jednym z pomników dawnej kultury.

Sam Twardowski był postacią his-



„Opowieść o Mistrzu Twardowskim” Ludomira Różyckiego w Teatrze Muzycznym w Krakowie. Na zdj.: Alina Towarnicka i Tomasz Gołębiowski

MIECZYŚLAWA HANUSZEWSKA

Legenda krakowska

toryczną, żył za panowania Zygmunta Starego, był przyjacielem biskupa krakowskiego Franciszka Krasńskiego, z którym studiował w Wittenberdze, a później dostał się na dwór królewski Zygmunta Augusta. Król zatrudnił go jako maga, wróżbitę i nadwornego astrologa, wreszcie uczynił podkoniuszym królewskim. Jaki był koniec Twardowskiego, nie wiadomo. Ponieważ za dużo wiedział o różnych sprawach dziejących się na dworze, prawdopodobnie musiał uciekać lub został zgładzony. Tyle mówią fakty. Legenda z biegiem lat obrastała w coraz to nowe motywy, jak np. sprawa cyrografu diabelskiego, karczmę Rzym, zleję żony, czy wreszcie odjazdu na księżyc... na kogucie.

W XIX w. romantyczni poeci i pisarze, chętnie sięgający do legend, zainteresowali się postacią Twardowskiego i uczynili go bohaterem wielu swych utworów. Józef Ignacy Krasiński napisał książkę „Mistrz Twardowski”, wydaną w Wilnie w 1840. Na jej podstawie stworzyła Stefania Różycka libretto, do którego Ludomir Różycki skomponował muzykę. Balet Różyckiego „Pan Twardowski” został wystawiony w 1921 w Warszawie. Barwne i pełne żywiołowego rozmachu tanecznego przedstawienie, oparte w przeważającej części na melodiach polskich w znakomitej, kolorystycznej instrumentacji Różyckiego, odniosło niebywały sukces. Utwór wkrótce znalazł się na scenach kilku krajów europejskich. Ale do Krakowa nie zawędrował. Dlatego słowa uznania należą się krakowskiemu Teatrowi Muzycznemu, który mimo ogromnych trudności podjął się tego trudnego artystycznie przedsięwzięcia.

Spektakl krakowski, zachowując wszystkie Jementy fantastyki i ludowości, wyeksponował historyczne motywy legendy o Twardowskim. Przede wszystkim jednak baletowe widowisko zostało uwspółcześnione i uteatralizowane. Przygody Mistrza Twardowskiego, wraz z wizją XVI-wiecznej, szczęśliwej Polski, zjawiają się w chorym umyśle pacjenta kliniki psychiatrycznej, który nazywa się Twardowski. Wydaje się mu, że on jest tym historycznym alchemikiem i uczonym. Rola dzisiejszego Twardowskiego jest nieduża, jednak ona właśnie nadaje całości dramatyczny wyraz. Poczynaniami występujących osób kieruje Diabeł, znakomicie kreowany przez Edwarda Szpotańskiego. Reżyser, inscenizator i choreograf „Opowieści o Mistrzu Twardowskim”, Tomasz Gołębiowski, usunął z pierwotnej wersji baletowej (składającej się z ośmiu scen) wszystkie naiwności i elementy obce. Dzięki temu uzyskał zwarta kompozycyjnie całość: akcja rozgrywa się wyłącznie w Polsce, w Krakowie.

Akt I rozpoczyna korowód historycznych postaci (Zygmunt Stary i królowa Bona, Zygmunt August i Barbara Radziwiłłówna, przedstawiciele społeczeństwa krakowskiego, a wśród nich Mistrz Twardowski) kroczących w takt poloneza. Kolejna scena to wywoływanie diabła na wzgórzach krzesławickich pod Krakowem. Pojawiają się sługi diabelskie i Diabeł, któremu Twardowski obiecuje swą duszę w zamian za obietnicę uczynienia go sławnym, mądrym i posiadającym moc czynienia cudów. Po podpisaniu cyrografu następują diabelskie bachanalia, żywiołowy taniec, zakończony pianiem koguta i hejnałem z wieży Mariackiej. Diabły uciekają, Twardowski budząc się ze snu spostrzega, iż znajduje się na Rynku krakowskim wraz ze swym sługą Maćkiem.

Jest ranek, za chwilę rozpoczyna się zwykły krakowski dzień. Scena na Rynku krakowskim ze smokiem, Lajkonikiem, zaczarowanym

kogutem i panią Twardowską jest niewątpliwie najpiękniejsza w całym spektaklu. Świetna, wprost mistrzowska gra światła dopełnia całości. Znakomitą kreację pani Twardowskiej stworzyła Krystyna Ungeheuer jako zamaszysta przekupka krakowska. Tomasz Gołębiowski w roli Mistrza Twardowskiego zaprezentował wspaniałą postać krakowskiego szlachcica. Bardzo dowcipnie wypadła scena z Żydami. Barwna, i pełna werwy ostatnia scena I aktu kończy się czardaszem, którego na rozkaz Diabła tańczą wszyscy. Również dzieje ze Studia Baletowego KTM, które wywiązały się świetnie ze swego zadania.

W akcie II dramaturgia spektaklu staje się wyraźniejsza i głębsza. Świadczy o tym cała symbolika przejawiająca się w scenografii, gestach, tańcach, światłach, słowem całe „odrealnienie” spektaklu. Pierwsza scena, wskrzeszenia ducha Barbary Radziwiłłówny na Wawelu, rozgrywa się na planie rysów Rynku krakowskiego, z czego wynika jasno, iż to, co dzieje się na scenie, jest jakby wizją, majakiem chorego umysłu. Następuje scena wskrzeszenia Pana Młodego (niesionego na marach). Rozpoczyna się wesele (w karczmie) i na interwencję Diabła — który, podobnie jak w I akcie, kieruje wszystkim — zjawiają się piękne dziewczęta, wcielenia siostr diabelskich, by kusić Mistrza Twardowskiego. Zaczynają się tańce, duet, tercet z Diabełem, najpierw subtelny walc, później tańce nabierają charakteru coraz bardziej erotycznego. Kolejne siostry diabelskie to: Szlachcianka (w tej roli ukazała wysoki kunszt taneczny Barbara Kaluźna), Piękna (Alina Towarnicka wykonała walcu bardzo lekko i z dużą techniką), Odaliska, Bachantka, Kariatyda (w wykonaniu Joanny Andziak, która zaprezentowała piękny taniec w wolnym tempie) i Diablica. Układy taneczne zostały skomponowane, w ten sposób, by wzmocnić dramaturgię spektaklu. Zbyt duża ilość popisów tanecznych wpływa jednak hamująco na rozwój akcji.

W tańcach bierze udział cały zespół baletowy oraz chór KTM. Napiecie rośnie aż do punktu kulminacyjnego, w którym Mistrz Twardowski dostaje cyrograf do podpisu. W tym momencie słychać z koscioła śpiewane przez chór żeński godzinki (śpiewa chór z balkonów II piętra), na których dźwięk Diabeł znika i przyskają diabelskie czary. Mistrz Twardowski wraz ze sługą Maćkiem uciekają na księżyc.

Jak można by określić charakter tego spektaklu, który okazał się nie tylko barwnym krakowskim widowiskiem? Dramatyczna wizja współczesnego człowieka, dla którego bezpowrotnie minęły czasy legend i świetności? Dramat uczonego, który bez pomocy diabelskiej niczego nie może zdziałać?

Z całą pewnością realizatorzy — a zwłaszcza Józef Opalski, który ujął legendę o Mistrzu Twardowskim w ramy współczesności, ale uczynił to w sposób pesymistyczny (wizja chorego umysłu) — pragnęli ukazać historię Twardowskiego w kategoriach symbolu. Takie były założenia zarówno świetnej scenografii Kazimierza Wiśniaka (obraz Rynku za mgłą, gra światła itp.) jak i — może w mniejszym stopniu — choreografii. Powstał spektakl oczyszczony z elementów obcych duchowi krakowskiego obyczaju, pogłębiany teatralnie, zwarty konstrukcyjnie, o postaciach podbudowanych psychologicznie, bardzo nastrojowy, dający do myślenia, nie pozostawiający widza obojętnym. To bardzo dużo.

MIECZYŚLAWA HANUSZEWSKA

ŻYCIE LITERACKIE

01.06.1980

mnien dowódcy 1. plutonu strzelców w 3. kompanii 4. batalionu Samodzielnej Brygady Strzelców Podhalańskich, Jan Rydel, krewny młodopolskiego poety i dramaturga Lucjana, urodził się w 1908. W Krakowie ukończył Wyższą Szkołę Handlową i klasę skrzypiec Artura Malawskiego w konserwatorium. Po kampanii wrześniowej porucznik rezerwy Jan Rydel przedostał się przez Rumunię, Włochy do Francji, do obozu w Coëtquidan i został tam adiutantem szkoły Podchorążych Piechoty. Zmarł 26 sierpnia 1979.

Tekst wspomnień udostępniła nam red. Maria Rydlowa.

Dnia 22 maja kompania druga oraz pluton czwarty pierwszej kompanii ppor. Szewczyka odjechały autem do Virek, a stamtąd kutrami do Skole Haakvik. W następnym dniu wyruszyła nasza kompania, trzecia i pierwsza w stronę Ballangen, gdzie stał już III batalion odwodowy. Po drodze spotykaliśmy angielskie samochody ciężarowe załadowane beczkami z benzyną i amunicją. Niedaleko Ballangen z dna morskiego robili lotnisko. Droga prowadziła do fiordu i tam się kończyła. Ponieważ fiordy ciągnęły się dziesiątkami kilometrów, nie budowano kosztownych określonych dróg, lecz prowadzono drogę do przystanku wodnego, skąd kutrem przepływało się na drugą stronę fiordu. Szerokość ich była różna, od ca 500 do 5000 m. Samoloty niemieckie krążyły bez przerwy nad naszymi głowami. Mieliśmy dużo szczęścia. Około godz. 14 przeprawiliśmy się bez strat na drugą stronę fiordu.

Fiord, który przepłynęliśmy, stanowił odgałęzienie bardzo szerokiego fiordu, po którym żeglowały jednostki floty wojennej alianatów, m. in. polski „Grom”. Samoloty niemieckie nadlatywały raz po raz z ładunkiem bomb i rzuciły je na torpedowce. W ciągu tego dnia kilkaset bomb spadło do morza nie wyrządzając szkód flocie wojennej. Widok był niezapomniany: samoloty z wielkiej wysokości pikowały na jednostki wojenne, a działa okrętowe wypływały z siebie tysiące pocisków i na wysokości paru tysięcy stóp tworzyła się aureola obłoczków nieraz tuż obok samolotów. Piloci niemieccy unikali tych obłoczków, bo gdy tylko okrętowa artyleria przeciwlotnicza poczyniała strzelać, wzbijali się wysoko i krążyli długo zrzucając niecelnie bomby, które wybuchając w odległości 500—1000 m od niszczycieli wyrzucały z morza słup wody na wysokość kilkudziesięciu metrów.

W ciągu całego mego pobytu na norweskim froncie nie widziałem ani razu, aby bomba lotnicza trafiła w niszczyciel lub aby pocisk działa przeciwlotniczego stracił samolot. Nie znaczy to, że tak było zawsze, ale ta kolosalna ilość bomb i poci-

sków w stosunku do ich kosztów była nieproporcjonalnie mało skuteczna.

Pogoda w tym dniu była przepiękna, słoneczna a niebo bez jednej chmurki. Fiord i stałe poruszające się jednostki floty wojennej widoczne były jak na dłoni. Otrzymałem rozkaz prowadzić kompanię szosą do przystanku portowego w miejscowości Virek. Mieliśmy do zrobienia parę kilometrów. Kompania posuwała się marszem ubezpieczeniowym. Dru-

JAN RYDEL



żyny w odległościach 60 m, po obu stronach szosy. Ogromne zwaly malminków leżały dookoła. Stanowiły znakomite schronienie przed bombardowaniem lub ostrzelaniem, ale równocześnie znakomitą kryjówkę dla wroga, który mógł w każdej chwili zaskoczyć maszerujące oddziały. Teren otwarty, miejscami porośnięty był karłowatymi brzoźkami. Zbliżaliśmy się do celu, tj. pod Narwik, gdzie mieliśmy stoczyć pierwszą bitwę z Niemcami.

Około godz. 13 doszliśmy do mola rybackiego w Virek. Była to mała wioska. Kilka domków wzdłuż drogi. Choć przedostać się na drogę wiedącą pod Ankenes, które było jakby przedmieściem Narwiku, należało przepłynąć fiord. Stanowił on odnogę głównego szerokiego fiordu, który ciągnął się od morza pod Ankenes i Narwik. Tu ukryliśmy się przed niemieckimi samolotami. W krzakach znaleźliśmy kilkadziesiąt ulotek zrzuconych przez lotników niemieckich przed paru dniami, bo kartki były zmoczone i nieświeżo wyglądały. Ulotka napisana była w języku polskim, mniej więcej takiej treści: „Polacy, zostaliście oszukani przez rząd. Spełniliście swoje zadanie jako żołnierze. Nie bijcie się za Anglików, którzy was do tej wojny wpędzili. Belgia i Holandia zdobyte, lada dzień padnie Francja. Uciekajcie na granicę szwedzką, tam organizacje nasze umożliwią wam powrót do kraju. W kraju potrzeba

Krakowski sen o przeszłości

Z pewnym opóźnieniem, niestety, obejrzałem nowy spektakl baletowy Krakowskiego Teatru Muzycznego — „Opowieść o mistrzu Twardowskim” — ponieważ w dniu jego premiery odbyła się w Filharmonii konkurencyjna impreza, a mianowicie recital skrzypcowy Leonida Kogana (konkurencja, trzeba przyznać, nie lada). Nie mogłem więc także włączyć się do pasjonującej dyskusji popremierowej, jaka odbyła się w klubie MPiK, pozostając jedynie jej milczącym lecz bardzo zaciekawionym słuchaczem. Kiedy już poznałem przedstawienie, dyskusja owa nabrała dla mnie nowych sensów i barw. Niechże i ja zatem dorzucę do niej swoje trzy grosze...

Jak wystawić dzisiaj „Pana Twardowskiego”, ów popularny przede wszystkim ze swojego opracowania suitowego balet Ludomira Różyckiego? Muzyka, poza kilkoma cenniejszymi fragmentami, nie stanowi jego najmocniejszej strony. Wydałoby się, iż pozostaje jedynie wyszukać maksymalnie widowiskowy aspekt libretta, wielokrotnie zresztą wzbogacanego i przerabianego. Zrobić, innymi słowy, barwną „cepeliońską” rewię narodowych tańców i scen historycznych, jak to dyktuje inscenizatorska tradycja. Powodzenie gwarantowane...

Realizatorzy krakowskiego spektaklu odrzucili tę koncepcję. Wyszli pewnie z założenia, iż widowisko „cepeliońskie” byłoby uprzedmiotowieniem, mile i poruszającym sentymenty krakowian, lecz mało twórcze i wąskie jako spektakl zrealizowany tu i teraz, w wawelskim grodzie Anno Domini 1980. Dzieło Różyckiego potraktowali, rzecz by można, najzupełniej obcesowo: pokawalkowali je i poszatkowali, dostosowując do nowego libretta autorstwa Józefa Opalskiego. Libretto to wykorzystuje, rzecz jasna, szereg tradycyjnych elementów legendy o polskim Fauscie, podporządkowując je jednakże zupełnie nowej idei.

Na czym polega owa idea? Ujmując rzecz od strony czysto formalnej, polega na tym, iż przedstawiona akcja rozgrywa się w wyobraźni chorego umysłowo. Twardowski z legendy, to alter ego pacjenta kliniki psychiatrycznej, jego rojenie, ma-

wienie, halucynacja. Muszę przyznać, iż kiedy w trakcie wspomnianej dyskusji dowiedziałem się o takim założeniu spektaklu, trochę się zmartwiłem. Pomysł to w istocie rzeczy dość ograny i wyeksploatowany: problematyka psychiatryczna stała się obsesją współczesnej sztuki, swoistym „signum temporis”, jakimś umownym znakiem rozpoznawczym „nowoczesnej” myśli reżyserskiej.

A jednak w „Opowieści o mistrzu Twardowskim” nie jest ona czysto formalnym ozdobnikiem, powierzchownym, „awangardowym” chwytem. Kryje się w niej ważne przesłanie: pełne ironii zderzenie mitu z współczesnością. Spektakl rozgrywa się konsekwentnie w onirycznym, sino-niebieskim kolorycie, na tle spowitych zawieszoną „mgłą” zarysów Rynku krakowskiego, z sylwetą kościoła Mariackiego; Sukiennic, Wieży Ratuszowej. Stroje krakowskie są dziwnie wyblakłe. Rojącego pacjenta — ubranego przekornie w biały kitel i krakowski czamarek — oddzielają od świata marzeń ogromne kraty. Rozwiewa się złudzenie, legenda, odchodzi bezpowrotnie przeszłość. Dla współczesnego Twardowskiego jedynym przeznaczeniem jest szpital dla wariatów...

Ala jest jeszcze sama akcja wewnętrzna. właściwa akcja spektaklu. Można ją czuć zapewne na różne sposoby. Na przykład jako dramat człowieka. Legenda o mistrzu Twardowskim skupia wskazuje w sobie, nie bójmy się tego powiedzieć, esencjalne problemy ludzkiej egzystencji; jest przypowieścią o miłości i śmierci, dążeniu do wolności, marzeniach idealnych, wewnętrznym rozdarcie człowieka. Można także, jeśli kto chce, interpretować ją w szerszych, ponadindywidualnych kategoriach. W scenariuszu krakowskiego spektaklu wszechmoc Twardowskiego jest urojeniem: to szatan jest panem sytuacji, sprawcą wszelkich cudów. Dość niezwykła jest scena jego kapitulacji. Napięta muzyka Różyckiego w chórze śpiewającym godzinki zabrzmiała oto tonem wzniosłości. Gest pokory Maćka, sługi Twardowskiego, przejmuje szczerością. Takie oto, nieoczekiwane sensory, ujawniła dzisiaj pogodna, poetycka baśń o polskim czarnoksiężniku.

Czy niewinny balet Różyckiego jest odpowiednim materiałem dla owej operacji współczesnienia a raczej „rozrachunku” z mitem Twardowskiego, z legendą o barwnej przeszłości Krakowa, której enklaawy pragniemy dziś ocalić wbrew naporowi rzeczywistości? Trudno mi rozstrzygnąć jednoznacznie to pytanie. Zapewne wizja scenograficzna Kazimierza Wiśniewskiego zestroiła się z myślą librecisty wprost idealnie — i ona, śmiem twierdzić, stanowiła podstawowy atut przedstawienia. Muzyka Różyckiego, momentami poprzetykana niesamowitymi efektami elektryczno-akustycznymi, nie zawsze brzmiała adekwatnie. Z drugiej wszakże strony, owo przemieszanie poetyk na swój sposób pogłębiało troniczny wydźwięk spektaklu.

Realizacja inscenizacyjno-choreograficzna (Tomasz Gołębiowski) miała swoje słabe strony. Znacznie lepiej pod względem dramaturgicznym rozegrana została pierwsza część baletu, z krakowiakiem i ognistym czaradzem. Druga część, w której zabrakło już owych dynamicznych scen zbiorowych, trochę się rwała i rozlaża. Przyczynę widzę przede wszystkim w mało wyrazistym aktorstwie. Niedostatecznie ekspresyjna była przede wszystkim postać samego bohatera kreowana przez Tomasza Gołębiowskiego. W rozpacz Zygmunta Augusta odwarzanego przez Jacka Heczke zabrzmiął ton sztuczności. Na pierwszy plan wybiły się natomiast role Edwarda Szpotańskiego jako Diabła, znakomitej Krystyny Ungeheuer jako ferrytycznej, pełnej werwy Pani Twardowskiej oraz małego Rafała Mroza jako Maćka — ów debiut młodzieńczego tancerza, pełnego wdzięku i jakże wrażliwego, rokuje, jak się zdaje, duże nadzieje.

Kierownictwo muzyczne spektaklu sprawował Marian Lida. Po raz pierwszy zaproszono kierownika sceny operkowej do pracy nad poważnym spektaklem na scenie operowej — i at dżiu bierze, iż tak późno odkryto kwalifikacje tego sumiennego, precyzyjnego, doświadczonego dyrygenta. No cóż, panie Marianie, nie jest łatwo żyć w cieniu wielkich dyryktorów, uprawiając niedoceniane przez krytykę muzyczną poletko „podkaszanej muzyki”.

Na koniec małe przesłanie do Tomasza Gołębiowskiego, ofiarnego szefa krakowskiego baletu. Wbrew „naporowi rzeczywistości” kolejny, pełny spektakl baletowy stał się faktem, co graniczy jak wiadomo powszechnie z cudem i nasuwa podejrzenie, czy pan Tomasz nie poszedł aby w ślady mistrza Twardowskiego.

Leszek Polony

GAZETA POŁUDNIOWA

18.05.1980

M
fi
ro
k
a nauk
daleko
Ubieg
niast r
ało pr
e, z k
rzeb h
jawni
złej ef
ych oc
atem l
ałe, n
ę mni
„Zbyt
władc
szecz
ych —
aga z
odark
AJA l
niej oc
Ponad
uje się
zuje l
W os
zeczne

zwiększali. Np. w Rosyjskiej Federacji —
większej z republik związkowych i czo-
wego producenta prawie wszystkich produ-
ów rolnych — w latach 1961—65 wynosiły
e 34 proc. średniorocznego globalnego zbło-
w latach 1970—75 — już 50 proc., a w
resie od 1976 do 1979 r. — nawet 54 proc.
śli uwzględnić, że „waga” każdego pro-
nta zwiększa się w związku z rosnącymi
lorami, okazuje się, że w ciągu ostatnich
lat ilość zbóż przeznaczonych na pasze po-
sła się. Tempo przyrostu produkcji hodo-
anej jest 2-krotnie mniejsze niż przyrostu
sz zbożowych. Takie zjawisko jest, oczywi-
e, niepożądane.
Specjaliści uważają, że wzrostu efektyw-
ści hodowli zwierzęcej nie da się osiągnąć

stępie w dziedzinie mechanizacji i koncen-
tracji hodowli, powstało stosunkowo nieda-
wno. Nieprzypadkowo więc właśnie w tym
okresie ZSRR uznał za niezbędne zwiększe-
nie zakupów pasz zbożowych.

W państwowych organach planowania
opracowuje się właśnie projekt kolejnego
planu pięcioletniego (1981—1985) i w tym
stadium prac nad jego koncepcją istnieje je-
szcze możliwość uwzględnienia i zaprogramo-
wania nowych opinii naukowców i prakty-
ków.

Ulepszenie technologii produkcji pasz i
uprzemysłowienie hodowli w całości oraz ra-
cjonalne wykorzystanie zbóż — w ostatecz-
nym rachunku pomoże Związkowi Radziec-
kiemu zdecydowanie zwiększyć produkcję

ta przemysłowego i domo-
wego użytku.



Pan-niepan Twardowski

Balet „Pan Twardowski” Ludomira Różyckiego został na warszawskiej premierze 9 maja 1921 przyjęty z dość mieszanymi uczuciami. Była to wprawdzie muzyka nowocześniejsza i wyższego lotu niż balet Adolfa Sonnenfelda na ten sam temat z 1874 r., ale nie wszyscy akceptowali tu „styl szkicowego, o najgrubszym pendzlu traktowania techniki kompozytorskiej” („Świat” 21. V 1921). Różyckiemu zarzucano m. in. brak pełnego wycucia rytmiki tańców polskich i zbędne rozbudowanie Walca, nazbyt przy tym szablonowego i pospolitego („Kurier Warszawski” 11 V 1921).

Natomiast zgodnym chórem zachwycano się realizacją muzyczno-sceniczną prapremiery; orkiestrę świetnie poprowadził Emil Młynarski, inteligentnym, solidnym choreografem okazał się Piotr Zajlich, zaś najwięcej komplementów zebrał Wincenty Drabik za swą bogatą kolorystycznie scenografię, wykorzystującą elementy polskiego folkloru i baśniowej fantastyki. I

tak już pozostało... W każdej z rozlicznych realizacji „Pana Twardowskiego” chodziło głównie o widowiskowość, a mniej o muzykę.

Czy wymogom tej widowiskowości sprostała krakowska premiera baletu Różyckiego 21 kwietnia 1980? Czy w ogóle mogła im sprostać w technicznie ubogich warunkach sceny Teatru im. Słowackiego, a przede wszystkim przy nader skromnych ilościowo i jakościowo dyspozycjach baletu Krakowskiego Teatru Muzycznego? Oczywiście nie. Tak więc — o ile trudno nie przyklasnąć ambicjom naszego baletu, a zwłaszcza jego niezmordowanego kierownika, Tomasza Gołębiowskiego — o tyle umieszczenie (przez poprzednią dyrekcję KTM) w repertuarze tegoż baletu było co najmniej nieprzemyślane.

Co należy uczynić, gdy nie starczy sił na wykonanie zaplanowanego dzieła w oryginale? Trzeba dokonać przeróbki, nazywanej zazwyczaj twórczą, nowatorską. W odniesieniu do baletu Różyckiego konieczne stało się tym razem usunięcie jednej trzeciej z ogólnej liczby

dziwięciu obrazów (niektóre fragmenty przeniesiono do innych obrazów). Brak więc: „Pracowni Twardowskiego”, „Dachów Krakowa”, „Kopalni srebra w Olkuszu” i „Fantastycznej krainy Wschodu”. Ruch taneczny zaczyna się od „Krzemionek” (nb. przemianowanych — nie wiadomo po co — na nieokreśloną „Okolicę podkrakowską”), później jest „Rynek Krakowski” (wracający ponownie przed końcem całości), „Komnata królewska na Wawelu”, scena „Przed karczmą Rzym” (przemianowaną na bezimienną „zajazd”) a wreszcie „Apoteoza” końcowa.

Libretto krakowskiej realizacji opiera się na tradycyjnych wątkach ludowej legendy z XVII w., przepracowanej i uzupełnianej przez rozlicznych autorów, m. in. Łukasza Górnickiego, Adama Mickiewicza, Józefa I. Kraszewskiego. Libretto dla baletu Różyckiego napisała swego czasu żona kompozytora, Stefania Różycka, ale niejako współautorami owego tekstu stali się różni realizatorzy dzieła; w krakowskiej premierze pokazano np. Smoka, Cyganów, rodzinę żydowskich karczmarzy, uzdrowienie zmarłego — wszystko z dawnych realizacji.

Co więc nowego wprowadził Józef Opalski do firmowanego przez siebie libretta? Otóż jakoś nie trafił do niego ów pelen poetyckiego piękna, baśniowy moralitet o czarnoksiężniku, który zaprzedał duszę

diabłu (analogicznie jak Faust). Kiedyś, w tzw. minionym okresie, Jerzy Waldorff „urealnił” akcję „Pana Twardowskiego”, każąc mu przeżywać swoje przygody „w pijanym widzie”, pod wpływem zamroczenia alkoholowego.

Opalski poszedł dalej; uznał, że aby uwierzyć w ową baśń, trzeba autentycznego... wariata, pacjenta kliniki psychiatrycznej. Realizatorzy kazali nieszczytnie brutalnie wdrzeć się na widownię, a następnie — ponoć już związanemu — spokojnie obserwować przedstawienie. Chory psychicznie ma stanowić efektowną (?) kłamrę spinającą całe widowisko. Ponadto — na wszelki wypadek — zmieniono nazwę baletu z „Pana Twardowskiego” na „Opowieść o mistrzu Twardowskim”. „Opowieść” rozpoczyna się od — nb. piekielnie rozwlekłej antytanecznej — defilady rozlicznych, XVI-wiecznych postaci historycznych. I na tym właściwie koniec z wszelkimi „nowościami” krakowskiego libretta; reszta to Kraszewski, Różycka oraz cała plejada twórców i „poprawiaczy”. W tej sytuacji obwołanie się przez Opalskiego „autorem libretta” jest dość ryzykowne; od kompilacji i zabawy z przestawianiem klocków-scen jest, jak się okazuje, dość blisko do naśladowstwa.

Choreograf krakowskiego spektaklu, Tomasz Gołębiowski, postąpił dość rozsądnie; zarówno przed corps de ballet, jak studium baletowym i

tańczącym chórem, a przede wszystkim przed sprawniejszymi solistami (miał ich jednak zbyt mało) postawił zadania możliwe do poprawnej realizacji. Na ogół tańczy się więc bez większych usterek, równo, w zgodzie z rytmem, choć niekiedy z nikłą werwą: szkoda np. że tańce polskie nie są wykonywane ze spontanicznością i ogniem niektórych... zespołów amatorskich. Stopniem trudności zadań i sprawnością ich realizacji wyróżniają się spośród solistów: Tomasz Gołębiowski — Mistrz Twardowski, Edward Szpoński — Diabeł, a ponadto Bogusław Wilk, Alina Towarnicka, Barbara Gatty, Anna Gliszewska, Barbara Kałużna.

Stanowczo jednak za mało w krakowskim widowisku prawdziwego baletu, tańca, a za dużo płasania, chodzenia i rodzajowych scenek aktorskich (zresztą rozgrywanych wcale sympatycznie). Niektóre sceny aż proszą się o utanczenie; dałoby się nawet utanczyć — zgodnie z konwencją baletową — akcję w komnacie Króla. Zresztą moment wywołania ducha Barbary Radziwiłłówny, najmocniejszy fragment z całej legendy o Twardowskim, został ustawiony chyba najslabiej; podczas gdy aż prosiło się pokazanie tu szokującego triku iluzjonisty, obdarowanego nas znowu „spacerami” aż nadto realnych postaci.

Natomiast moment aresztowania Twardowskiego przez Diabła jest zbyt umowny, zupełnie niezrozumiały,

gdy na scenie brak jakiegokolwiek znaku karczny „Rzym”. Inny kulminacyjny punkt, końcowy marsz Twardowskiego ku księżycowi (a może zachodzącemu słońcu?) przechodzi też bez wrażenia. W ogólności sporo fragmentów libretta nie znajduje dostatecznie czytelnej interpretacji tanecznej czy pantomimicznej. Zresztą także muzyka, która w krakowskim zestawieniu poszatkowana została gdzieś na strzępy, w swojej warstwie ekspresyjnej wielokrotnie nie ma odwzorowania, zbieżności z tańcem.

Jak już wspomniałem — zasadniczym elementem „Pana Twardowskiego” była i jest zawsze scenografia. Tym razem zaproszono do jej realizacji samego Kazimierza Wiśniaka. Niestety, na wymaganą (czy słuszną?) przez choreografa pustą scenę, nie dysponując przy tym odpowiednimi urządzeniami technicznymi, można było zabłysnąć tylko widzielnym... landszaftem Krakowa. Utrzymano wprawdzie jedność spektaklu, ale nie uniknięto znużenia, monotonii wzrokowej. Uroczajenie dla oczu wprowadził natomiast scenograf poprzez celne, barwne kostiumy.

Strona realizacji dźwiękowej krakowskiej premiery nie budzi większych zastrzeżeń. Orkiestra gra ładnym dźwiękiem i wcale nie hałasuje, choć balet — w przeciwieństwie do opery — słysza tu jakby specyficznie „płacz” (nie istnieje obawa

o krycie solistów-spiewaków). Nie wątpliwą zasługą dyrygenta Mariana Lidy jest także realizowanie — niezmiernie ważnej dla baletu — wyrazistości rytmicznej i rygorystycznie stałego tempa. Chór śpiewa swoje końcowe godzinki czysto, miękko. Kwestionowałbym jedynie — odtwarzane z taśmy — różne niesamowite efekty dźwiękowe rodem z dzisiejszych ilustracji filmowych czy teatralnych, a zupełnie niezborne z muzyką Różyckiego. Ale to już nie był chyba wymysł dyrygenta.

Nie bez znaczenia dla każdego spektaklu scenicznego jest jego prospekt, drukowany program. Tym razem — nie rezygnując z tradycyjnie pięknego w KTM kształtu graficznego — postarano się także o trafne teksty, a przede wszystkim o funkcjonalność, czytelność, przejrzystość. Oby już nigdy nie wróciła maniera, która kazała grafikowi замазывать nazwiska artystów różnymi brudnymi bohomazami. A z tekstów tylko jeden nastęrcza pewne wątpliwości... Chodzi o fragment wypowiedzi z 1843 r. wybitnego odnowiciela krakowskiej Opery, Hilarego Meczysławskiego. Proponuje on ni mniej ni więcej tylko ściąganie pewnej ilości statystów z obcych teatrów, osób, „które nie będąc solo tancerzami i baletnikami pierwszego rzędu, mogłyby jednak (a zwłaszcza w Krakowie) wystąpić w kadrilu, pas de deux lub innym solo tańcu”. Czyżby możliwe pendant?

h klubach?

wartości. To podnosi prestiż klubu i pomaga wychować własną publiczność.

— Oczywiście kultury nie można dzielić na narodową i studencką — twierdzi szef „Bakałarza”. — Należy pokazywać to, co najlepsze, ale pierwszeństwo dać własnym zespołom twórczym.

Ciekawe są grupy? jazzowe — „Support”, „Playing Family”, kabarety — „Alidada”, „Delegaci”, „Zjednoczone Siły Leśnictwa — Fuzja”, grupa muz. „18 września — Atman”, klub krótkich filmów, Tow. Kultury Iberyjskiej, plastycy i fotograficy przy studenckiej Galerii Plastyki i Fotografii i inne. Niektóre z nich wypływają na szersze wody.

Ekipy klubowe pracują w układach koleżeńskich. Znają się dobrze, rozumieją. Łączy je wspólna pasja: klub i jego prestiż. Jeśli jakiś pomysł imprezy chwyci, zainteresuje otoczenie — cieszą się. Czują się potrzebni.

— Jeśli jest ekipa ludzi, którzy chcą coś robić, to przeszkody znikają — przekonuje kierowniczka „Zaścianka”. — Wszyscy muszą się czuć współgospodarzami klubu. Gdy ma się zaufanych pracowników, to nawet odpowiedzialność za sprzęt

Ludzie szybko przywiązują się do klubu. To wciąga.



W małych klubach studenckich zaczął się proces odnowy — po okresie zastoju budzą się do życia.

Wprowadzają w życie artystyczne własne grupy twórcze. Prezentują cykle wieczornych rozmów: „Drogi i bezdroża polityki”, „Filozofie Wschodu”, „Współczesna interpretacja Biblii”. Umożliwiają działalność zespołów sztuki wizyjnej: Studenckiego Ośrodka TV, Klubu Krótkich Filmów, Dyskusyjnym Klubom Filmowym. Zapraszają do „Klubu Muzyki Progresywnej, na prezentacje muzyki jazzowej, np. „Wielcy jazzu z płyt”. Zachęcają do udziału w spontanicznym „Nocnym muzykowaniu” i „Nocnym śpiewaniu”.

„Pragniemy — napisano w piśmie ku „Dlaczego” UCK „Karlik — Perspektywy” — aby imprezy organizowane w naszych klubach były ciekawe, aby wszelkie spotkania zmuszały do chwili refleksji i zastanowienia, aby można było wypocząć i jednocześnie doznać twórczych wrażeń.”

MARIA GŁOWACKA

Redaguje
Klub Dziennikarzy
Studenckich
SZSP Kraków