



Młodzieżowa
Agencja
Wydawnicza
RSW
„Prasa-Książka-Ruch”

04-028 Warszawa. Aleja Stanów Zjednoczonych 53

GAZETA POZNAŃSKA

ul. Grunwaldzka Nr 19.
60-792 Poznań

Nr z dn.

2 2 8 3 0 -09: 00

665
Rok 1964, ostatni dzień lutego, który wtedy miał szczęśliwie 29 dni. W Operze Poznańskiej polska prapremiera „Małego kominarczyka” Brittena. Za pulpitem stanął młody dyrygent, MIECZYSLAW DONDAJEWSKI, poznański, absolwent miejscowej PWSM. W operze pracował już od pięciu lat, przeszedł wszystkie stadia wtajemniczenia pracy z zespołem: asystenta chórmistrza, kierownika chóru, asystenta dyrygenta, dyrygenta wreszcie, kierownika muzycznego przedstawienia. Wyłonił się z tł. z zespołu — a dyrektorem Opery Poznańskiej był wtedy Robert Satanowski, artysta świątowy, który jeszcze pięć lat będzie zajmować pierwsze stanowisko w gmachu pod Pegazem. Potem byli inni dyrektorzy, ale oto 1 kwietnia 1978 roku dyrekturę Opery Poznańskiej objął... Mieczysław Dondajewski.

Dlaczego piszę o tym wszystkim? Dlatego mianowicie, że całkiem niedawno obaj artyści — Satanowski i Dondajewski — stali się sprawcami wielkiej sensacji muzycznej, właściwie bezprecedensowej. Otóż w czasie tegorocznej „Warszawskiej Jesieni” zgodzili się stanąć w szranki muzyczne i przedstawić publiczności warszawskiej i światowej dwie różne realizacje „Czarnej maski” Krzysztofa Pendereckiego: Dondajewski po niemiecku, a Satanowski po polsku. Chciałbym, abyśmy sobie dokładnie uświadomili, co się w tym momencie właściwie stało, bo stało się coś rzadkiego, prawie niemożliwego. To tak, jakby do rywalizacji stanęły dwa słynne chóry, Stuli-grosza i Kurczewskiego, śpiewając ten sam repertuar. Prawda, że to niemożliwe? Choć pomarzyć można, bo przecież skoro byli „śpiewacy norymberscy” to dlaczego nie mogliby być „śpiewacy poznańscy”, którzy w atmosferze konkursowych wzlotów doprowadzają słuchaczy do ekstazy?

Wróćmy jednak do dwóch „Czarnych masek”. Dwa teatry, dwóch dyrektorów, reprezentujących dwa pokolenia artystów sceny operowej, dwie filozofie teatru muzycznego. Muzycy, którzy pracowali ze sobą w ciągu sześciu długich lat. Waham się nawet, czy nie nazwać Dondajewskiego uczniem Satanowskiego, nie tylko zresztą ze względu na wiek. Dondajewski wyzwolił się w rzemiośle operowym właśnie u Satanowskiego, temu żaden z nich nie może zaprzeczyć.

I teraz każdemu z nich, jak w biblijnej przypowieści o talentach, zostało powierzone dobro w postaci partytury „Czarnej maski” i nastąpiło wielkie oczekiwanie, który z nich swój talent pomnoży i wzbogaci, a który go zmarnuje. Najpierw więc każdy wystawił pod osąd publiczny swoje umiejętności kapelmistrza i kierownika muzycznego, a później — swoje talenty organizatora tak skomplikowanego organizmu jakim jest teatr operowy. Ideowo-artystyczny program teatru, współpracownicy (doradcy, realizato-

Bazyliszek I DWA TEATRY

Jaki więc w końcu był ten spektakl warszawski? Powiem krótko: był głośny, wielki i wystawny — a żaden z tych wyróżników nie pasuje do libretta Krzysztofa Pendereckiego. „Czarna maska” to dzieło kameralne, zbudowane na zasadzie trzech jedności: akcji, miejsca i czasu, jak zaprojektował Hauptmann. Sprzeniewierzenie się którejkolwiek jedności wprowadza zamęt myślowy i zaciemnia przesłanie zawarte w tekście Hauptmanna i w muzyce Pendereckiego. I ten właśnie grzech popełnili warszawscy realizatorzy: pokazując więcej, powiedzieli mniej.

Już sama decyzja wystawienia tak ascetycznego dzieła, zamysłonego nad losami świata, na ogromnej scenie warszawskiego Teatru Wielkiego była decyzją fatalną. Słuchamy tu muzyki głośnej, która zagubiła wszelkie niuanse partytury Pendereckiego. Oglądamy tu spektakl ogromny, z ogromnymi, ruchomymi blokami dekoracji, które wprowadzały niezamierzony przez twórców element zagrożenia, raczej humorystyczny: że w pewnym momencie zawalała się i przysięgała wszystkich wykonawców, nawet w kanale orkiestrowym. Rozumiem, że scenograf, Andrzej Majewski, robi co może, by jakoś zapęlić scenę wielkości Forum Romanum, ale żeby czynić to nawet za cenę śmiechomości, co niektórzy odczytali jako tzw. przymrużenie oka? Jest więc krzesło, co samo wędruje po scenie; są dwa wózki kuchenne, przy pomocy których Jedidja i Francois urządzają wyścigi; są rozuwające się ściany, z których wyłaniają się straszliwe hydry; są organy, które pojawiają się i znikają, by ostatecznie posłużyć jako miejsce kopulacji Hadanka i Rosy Sacchi; są zapadnie, z których wyłaniają się jakieś maseczki, a nawet groby i krzyże, dzięki czemu wewnątrz domu burmistrza Schullera zamienia się w ponury cmentarz.

Dochodzi do tego, że w pewnym momencie opuszcza się ciężka, belkowa powoła. Myślałem, że chodzi o uzyskanie efektu przytłoczenia i zagrożenia bohaterów, ale nie, bo powołała wkrótce, jakby nigdy nic, wędruje sobie z powrotem do

wszystym miejscu, przed wszystkimi, nawet przed Pendereckim, za co Belg się zresztą odwdzieczył, składając na piśmie solenne podziękowanie dyrektorowi Satanowskiemu, że go zaprosił do roboty — zaprawdę, istna prowincja w samym sercu stolicy. Albert Andre Lheureux zbudował to przedstawienie według najgorszych wzorów tradycyjnej opery: mnożyć stopniowo efekty aż do finałowego kataklizmu, nie szczędząc ani na chwilę operowej maszynierii, bez względu na to, czy coś z tego wynika, czy nie — przesłanie widzowie znajdują i tak w reżyserskiej eksplikacji, zamieszczonej również w programie. Nic tu zresztą nie pomoże wsłuchiwanie się w polski tekst libretta, bo niewiele można zrozumieć, śpiewacy bowiem mają ważniejsze kłopoty na głowie, rzadko kiedy mogą się przebić przez rozbuchaną masę dźwięków. Zresztą może dobrze, że nie słysząc poszczególnych słów, gdyż polskie tłumaczenie libretta bywa czasem zabawne, na przykład wtedy, gdy Schuller, człowiek XVII wieku, informuje Perla: „kazałem zamontować na wieży kuranty”. Jak więc w tej rzeczywistości scenicznej, wykreowanej przez Satanowskiego, Lheureuxa i Sadowskiego mogli się odnaleźć śpiewacy, nawet tak doświadczeni jak Roman Wegrzyn (Schuller), czy Jerzy Artyusz (Perl), skoro musieli z realizatorami walczyć o istnienie? Benigna (Elżbieta Hoff) i Jedidja (Jacek Parol), najważniejsze postaci dramatu, nie zdołali nawet zaistnieć, byli szarzy i bezbronni. Ktoś „przezorny i miłośnierny” zdjął to przedstawienie w ostatniej chwili z telewizyjnej anteny, bo 18 września miała być transmisja na żywo, jak jednak może być żywe to co martwe? Nie wierzę, że ta transmisja kiedykolwiek dojdzie do skutku.

A 19 i 21 września w Operetce Warszawskiej „Czarna maska” wystawił Teatr Wielki z Poznania, przy czym tylko to drugie przedstawienie zostało umieszczone na afiszu XXXI „Warszawskiej Jesieni”. Oglądałem poznańską inscenizację po raz dwunasty, nie licząc prób, i uważam, że jest to obecnie najlepiej przygotowane

rzy czyli, reżyser, scenograf, chórmistrz, baletmistrz), no i ci, którzy zwracają się wprost do widzów, którzy potrafią — przywołując słowa Camusa — „umrzeć i przyciągnąć ich jasno widzące serca” — wszystko na sprzedaż. Basta, basta — chciałoby się powiedzieć i przejść wreszcie do opisu konfrontacji na polskim szczycie operowym, gdyby nie konieczność jeszcze jednego wyjaśnienia. Bo okazało się, iż między dwie „Czarne maski” wkradł się cień przekłętego warszawskiego bazyli-szka.

Stwór ten, wykłuty — jak wiadomo — z jaja siedmiolet-niego koguta, wysiedzianego przez węża, wziął się, by nie dopuścić do szlachejnych zma-gań, ale wziął się tylko na poznaniaków: zadbał o to, by na mieście było mało poznań-skich afiszów, zaś te nieliczne kazał pozaklejać innymi afi-zami; przedsprzedaż biletów zarządził nie w Operetce War-szawskiej, gdzie gościł Teatr Wielki im. St. Moniuszki, lecz w Teatrze Dramatycznym; nie dopuścił do wzmianki o poznańskich przedstawieniach na-wet w gazetowych rubrykach „teatru”; po premierze warszaw-skiej „Czarnej maski” puścił w prasie i telewizji dezinforma-cję — że była to polska pra-premiera, a poznańska, o rok wcześniej, po prostu przemi-lczał; programy do poznańskiego przedstawienia częściowo gdzieś zachachmęcił i programów naby zabrakło, ale po spektaklu się odnalazły i szczęśliwie wróciły do Poznania. Bazyliśzek też dyktował pierwsze oceny pra-sowe: Janusz Ekiert w „Expres-sie Wieczornym” po wywodach, z których nic nie wynikało, za-kończył wnioskiem, że „premie-ra ta jest jednym z najpoważ-niejszych osiągnięć warszawskie-go Teatru Wielkiego”, zaś nót-ka w „Trybunie Ludu” donio-sła, że spektakl poznański był „co najmniej równie świetny” jak warszawski.



Od lewej: Jolanta Podlewska, Janusz Temnicki, Ewa Werka i Jerzy Kulczycki.
Fot. — Zb. Staszyszyn

góry, a po scenie zaczynają bie-gać psy. Tu naprawdę wszy-stko się rusza, nawet schody są ruchome, pojawiają się i zni-kają z lewej strony za potęż-nym segmentem dekoracji, nie pełnią jednak — jak w poznań-skiej inscenizacji — funkcji dramaturgicznej, są jedynie me-chanizmem przemieszczania bo-haterów. Ta zabudowana sce-na w niczym nie przypomina mieszczańskiego wnętrza z II połowy XVII wieku, lecz ra-czej dekoracje do hollywoodzkiej adaptacji „Quo vadis?”. Pragnę wyrazić się jasno: roz-minięcie się zastosowanych środków wyrazu z treścią dzie-la dać może tylko jeden sku-tek, czyli kicz.

W tej sytuacji nasze oczy kier-ują się na postać reżysera te-go kiczu, a jest nim Albert Andre Lheureux z Belgii. Można sobie o nim poczytać w pro-gramie, wydrukowanym z oka-żi warszawskiej inscenizacji. To zdumiewające, ale wystawio-no mu tam kapliczkę na pier-

przedstawienie operowe w kra-ju. Twórcze odczytanie partytu-ry przez Mieczysława Donda-jewskiego, logiczna i konse-kwentna reżyseria Ryszarda Pe-ryta, obliczona na oszczędność środków wyrazu i skupienie myśli, funkcjonalna dekoracja Ewy Starowieyskiej, będąca i częścią dramatu i tłem dla pięknych kostiumów, wreszcie wspaniałe kreacje śpiewaczo-aktorskie, nawet w wypadku postaci drugoplanowych — wszystko to sprawiło, że przed-stawienia poznańskie przyjęto na warszawskiej scenie jak po-wiew czystego powietrza. Były długotrwałe owacje, były o-krzyki zachwytu, które w wy-padku Ewy Werki i Aleksan-dra Burandta utwierdziły mnie w przekonaniu, że te dwie kre-acje wpisują się powoli i powoli na listę największych osiągnięć polskiego teatru operowego. Nie-bawem potwierdzą to opinie ze świata.

Kazimierz MLYNARZ