

Ruch Muzyczny

WARSZAWA

DT. Nr 24 25-11-2001

32 • OPERA

Mane, tekel w Alei Solidarności

Najnowszy utwór Zygmunta Krauzego skłania do zastanowienia się, co to jest opera i dlaczego na nią chodzimy. Odpowiedzi mogą być różne, toteż wszystko, co dalej zostanie powiedziane, będzie nieuchronnie subiektywne. Zaczniemy od paru oczywistości, bo nie jest źle od czasu do czasu przypomnieć sobie, że Ala ma kota i że to jest kot Ali.

Opera jest utworem artystycznym. Na jego powstanie składa się praca wielu osób, niemniej za twórcę opery z reguły uważa się kompozytora. Mamy więc opery Mozarta i Verdiego, a nie Lorenza da Ponte i Francesca Piave czy Arriga Boito, opery Pucciniego i Straussa, a nie spółki Illica & Giacosa i Hugona von Hofmannsthal. Zgodnie z tym odpowiedzialność za jakość artystyczną utworu operowego ponosi kompozytor; od niego również oczekuje się, że swą muzyką uzasadni wybór tego a nie innego libretta i w ogóle powstanie owego dzieła. Dotyczy to w takiej samej mierze *Orfeusza* Monteverdiego, jak i *Le Grand Macabre* Ligetiego.

Dlaczego kompozytor pisze operę? Przeważnie dla zarobku: ponieważ otrzymał zamówienie lub liczy na sukces i tantiemy. Jednak twórczość nigdy nie jest tylko rzemiosłem i nawet ci, którzy lubią kokietować opinię publiczną twierdzeniem, że nie skomponowali ani jednego taktu bez zamówienia, nie negują tego, iż artysta poprzez swe dzieła komunikuje się z innymi ludźmi.

Skoro mamy do czynienia z komunikatem, z wypowiedzią, nie od rzeczy będzie pytanie o jej treść. Albowiem utwory sceniczne, zanim do nas trafią, muszą przejść przez ręce inscenizatora, który na ową treść może wywrzeć wpływ rozmaity. Mam tu na myśli, oczywiście, nie fabułę, lecz treść głębszą, ideę, przesłanie, które w utworze artystycznym wyrażane jest z reguły za pomocą metafory lub innej figury stylistycznej. Zdarzają się inscenizatorzy, którzy lekceważą tę treść, traktując dzieło jako osnowę dla zademonstrowania własnych pomysłów i obsesji; są to nadużycia artystyczne.

Fabula czyli akcja utworu operowego może być złożona lub całkiem prosta; niekiedy bywa tylko pretekstem, dzięki któremu schematyczne postaci i sytuacje teatralne mogą zabłysnąć wspaniałą koloraturą, lirycznymi duetami lub kunsztownymi ansamblami. Dla znacznej części publiczności racją istnienia opery jest bowiem śpiew; mimo że i w operze na początku było słowo, i mimo że jest ono nośnikiem śpiewu, słowo ma w operze niewielkie znaczenie, gdyż przeważająca część wyśpiewywanych na scenie słów pozostaje dla słuchaczy niezrozumiała. Fabuła musi zatem być przekazywana za pomocą sytuacji scenicznych, pojedynczych słów-sygnatów i przede wszystkim muzyki. Nader ważne jest wyraźne zarysowanie relacji między postaciami, ich wzajemnych stosunków i przeciwstawnych dążeń, będących zaczynem konfliktu dramatycznego, bez którego opera przestaje być teatrem i staje się koncertem w kostiumach.

Od chwili gdy, ogłuszony hucznymi oklaskami publiczności, wymknąłem się z Warszawskiej Opery Kameralnej po trzecim z kolei przedstawieniu *Balthazara*, zastanawiam się, co też, u licha, podkusiło Zygmunta Krauzego, by podjąć ten temat. Jako autor libretta tej opery podpisał się Ryszard Peryt, który sięgnął po młodociany tekst Stanisława Wyspiańskiego i przerobił go.



Pośrodku:
ANDRZEJ
KLIMCZAK
w roli tytułowej
(fot. J.
Budzyński)

Trudno zgadnąć, czy popsuł, czy poprawił. Można tylko zastanawiać się, po co. Z całej biblijnej *Księgi Daniela* epizod z królem Baltazarem jest najmniej dramatyczny; nie ma tu żadnego konfliktu bohaterów ani racji, postaci są płaskie, akcja zbyt wątpliwa, by podźwignąć jakąś metaforę czy głębsze znaczenie. Wyrwany z kontekstu opowieści o Danielu nie ma odniesień do spraw dnia dzisiejszego i – krótko mówiąc – nic nas nie obchodzi. W dodatku, przybrany w nieporadne rymy Wyspiańskiego sprawia chwilami wrażenie nieodparcie groteskowe. Jednak cokolwiek zrobił tu Peryt, odpowiedzialność – zgodnie z tym, co powiedziano wyżej – spada na kompozytora. Tym bardziej, że autor libretta był zarazem inscenizatorem i reżyserem, mamy więc prawo przypuszczać, że całe to przedstawienie jest ściśle zgodne z zamierzeniami twórców.

Jakie były te zamierzenia? Przedstawienie pod względem wizualnym jest zgrzebne, ascetyczne i statyczne, więc nie chodziło tu o widowisko. Dzieje się w nim niewiele, akcja toczy się powoli i nie ma w niej niczego frapującego ani zaskakującego, zatem i nie ona miała być głównym atutem tego spektaklu. Symbolika postaci? Gdybyż tylko można było zrozumieć, kim są i co sobą przedstawiają... Marta Boberska, na przykład, co jakiś czas pojawia się na

scenie, śpiewając dwa słowa: „Koniec wolności”. Z programu dowiadujemy się, że raz je śpiewa jako Głos, kiedy indziej jako Ona, wreszcie jako Śmierć. Dlaczego? Czyjej wolności koniec? O co chodzi? Dlaczego trzej sprzymierzeni władcy, Mocarze, przedstawieni są jako komiczni Trzej Królowie z jakiejś satyrycznej szopki noworocznej? (Żeby było jeszcze śmieszniej, anonimowy tłumacz programu słowo „mocarze” przełożył na angielskie „athletes”.) Tytułowy bohater jest ponoć szwarccharakterem, w którym pod wpływem nagłej iluminacji dokonuje się przełom. Żeby w to uwierzyć, trzeba by zamknąć oczy, ponieważ Andrzej Klimczak dysponuje niewielkim zasobem środków aktorskich i przed przełomem miota się po scenie dokładnie tak samo, jak i po przełomie.

Skoro tak trudno doszukać się w tym jakiegos przesłania, komunikatu, wypowiedzi, to może po prostu chodziło o muzykę? Zygmunt Krauze, od kiedy złagodził radykalizm swej postawy estetycznej, dał się poznać jako twórca subtelnie operujący instrumentalną barwą, umiejętnie budujący sceny liryczne, przepełnione delikatną emocją. W ostatnim dwudziestoleciu napisał wiele muzyki po prostu pięknej. *Balthazar* mu się nie udał i chyba udać się nie mógł, bo libretto nie dostarczyło impulsów – ani formalnych, ani emocjo-

nalnych. Chór unisono w większych dawkach okazał się złym pomysłem; nadmiar odległych skoków interwałowych w partiach solistów odbiera im możliwość wykorzystania naturalnej ekspresji wokalne. Poza bohaterem tytułowym reszta postaci jest wokalnie pozbawiona wyrazu, czemu trudno się dziwić, bo w operze postaci muszą śpiewać o czymś i do kogoś. Dostyc hałaśliwa orkiestra pełni trudną do określenia funkcję, choć przecież rola orkiestry w operze jest od dawna znana i wypróbowana.

Warszawska Opera Kameralna dała prapremierę nowej opery polskiego kompozytora... i nic się nie stało. Szkoda. Nie co dzień teatry operowe zdobywają się na zamawianie nowych utworów, nie co dzień kompozytorzy podejmują trud pisania opery. Zmarnowana okazja. Może jednak warto staranniej dobierać tematy i autorów librett. Bo w przeciwnym wypadku znów się okaże, że to kot ma Alę.

LUDWIK ERHARDT

Zygmunt Krauze *Balthazar*. Libretto Ryszarda Peryta wg Stanisława Wyspiańskiego. Inscenizacja i reżyseria: Ryszard Peryt, kierownictwo muzyczne: Ruben Silva, scenografia: Andrzej Sadowski. Prapremiera w Warszawskiej Operze Kameralnej 7 października 2001.

MARTA
BOBERSKA
i LESZEK
ŚWIDZIŃSKI
(Daniel)
(fot. J.
Budzyński)

