



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

TEATR

Warszawa, ul. Jakubowska 14

wydanie

1 5 2 4 -07- 1977

Nr z dn.



MAŁGORZATA KOMOROWSKA

Odbyla się po *Katarzynie Izmańskiej* druga wielka premiera sezonu w Teatrze Wielkim w wielkiej Warszawie. To *Bal maskowy* Verdiego. Nie byłam na premierze — oglądałam przedstawienie bodaj dziewięć z kolei w dniu 30 kwietnia. Dyrygował (gościnnie) Bogusław Madey — sprawujący zresztą od początku kierownictwo muzyczne spektaklu. Orkiestra wyczyniała rze-

Teatr Wielki w Warszawie: *BAL MASKOWY* Giuseppe Verdiego. Libretto: Antonio Somma wg Eugène Scribe'a. Tekst polski: Maria Serga, Tadeusz Kuczyński, Mirosław Lebkowski. Kierownictwo muzyczne: Bogusław Madey, reżyseria: Knut Hendriksen (Szwecja), scenografia: Lidia i Jerzy Skarżyński, kierownictwo chóru: Henryk Wojnarowski, choreografia: Witold Gruca. Premiera: 13 II 1977 (fot. Leon Myszkowski)

czy dziwne, sekcja dęta długo nie mogła się dostroić, cały zespół był jakby ciężką machiną dźwiękową, trudną do uciągnięcia, o porną na wysiłki solistów, zmierzające do narzucenia szybszego tempa akcji scenicznej i „kanałowej”. Słuchałam i wstydziłam się. (Aleksander Bardini zdradził mi kiedyś swoje kryterium poprawności wykonawczej: „słuchać, oglądać i nie wstydzić się za nikogo”).

Słuchając solistów odnosiłam wrażenie, że mistrz Verdi napisał wszystkim bardzo trudne partie (to już powszechnie znane kryterium niedoskonałości; słuchacz męczy się wraz z wykonawcą i podziw miesza ze współczuciem). Marianowi Koubie kreującemu (gościnnie) rolę króla Gustawa nie udało się chyba przeniknąć tajemnic akustyki Teatru Wielkiego, jego tenor brzmiał skromnie i matowo. Gdy zaś chodzi o wyraz sceniczny, Kouba był zaprzeczeniem postaci romantycznego kochanka, raczej królem sybarytą, jowialnym okragłym świntuszkiem, wystrojonym w kusy surducik, tymczasem wedle zamierzeń Verdiego i opinii komentatorów *Bal ma-*

Goście na balu

skowy ma być operą o miłości, włoską forpoczta *Tristana i Izoldy*.

W roli Amelii występowała gościnnie Els Bolkestein, Holenderka, od 1963 roku solistka Komische Oper w Berlinie, zaangażowana tam przez samego Felsensteina, podobno ceniona w świecie interpretatorka dzieł Verdiego. W I akcie dostosowała się do zespołu — miała kłopoty z dolnym rejestrem, ostrożnie dozwalała wolumen głosu, może szukała na scenie miejsc najlepiej nagłośnionych; ale sławną arię pod szubienicą na początku II aktu zaśpiewała przejmująco i wspaniale, potwierdzając nią swoją wysoką europejską klasę. (Prawa rynku dawno podzieliły artystów na kategorie, oznaczyły ich krajowymi i międzynarodowymi znakami jakości. Każdy publiczny występ staje się weryfikacją owej kategorii-znaku. Jest to może nieuchronne, ale zarazem czyż nie smutne? Czyż nie zmienia sztuki w giełdę i targowisko?) Trzeba też przyznać, że dialogi wokálně-sytuacyjne, choć polsko-niemieckie, układały się w logiczną całość, język muzyczny jednoczył wszy-

stko, czyli raz jeszcze potwierdził się fakt, że tekst wyspiewywany w operze nie ma w zasadzie większego znaczenia.

Jerzy Kulesza (krajowy znak jakości) jako hrabia Ribbing wydawał się nie być w najlepszej formie wokalne, przeszkadzał mu tekst, fraza Verdiego, czasem nawet partnerzy. Hanna Zdunek, śpiewająca pania Oskara (trudno mi wciąż zaakceptować operowe transformacje płci), potwierdziła telewizyjne prorostwo Bogusława Kaczyńskiego wygłoszone w „Polemikach wokół muzyki” rozpetanych nie tak dawno przez „Cameratę”: po prostu nie jest sopranem koloraturowym. O ile jestem dobrze zorientowana w aktualnym zespole kobiecym Teatru Wielkiego w ogóle brak sopranu koloraturowego, a — jak to kiedyś napisał Jan Skotnicki w *Teatrze*: jak się nie ma krasnoludków, to się nie gra bałki. Wróżka Ulryka Ireny Śliwskiej, artystki utalentowanej, choć zazwyczaj skrywanej w „ogonach”, straszyla... szarżą, potrzasała rudą peruką i sztucznie wibrowała głosem.

Reżyserował Knut Hendriksen z Opery Królewskiej w Sztok-

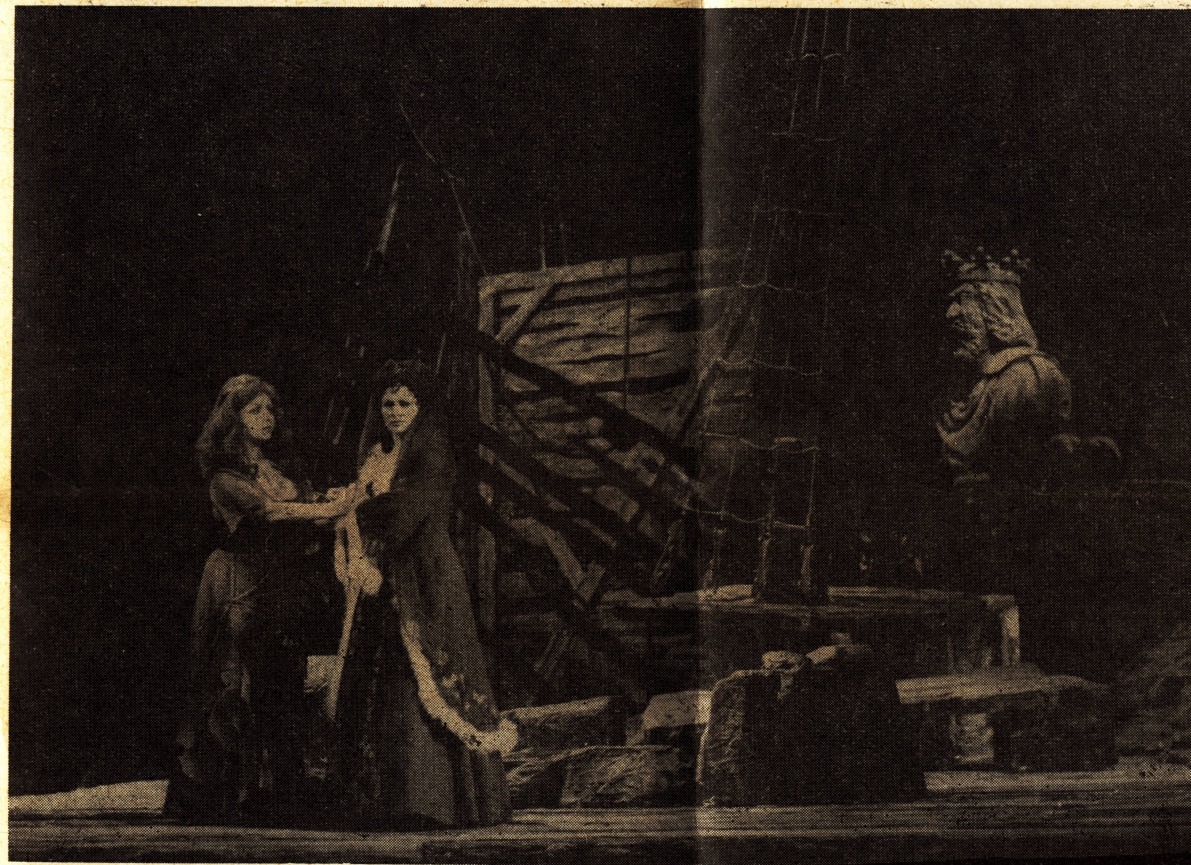
Maria Olkisz (Ulryka) i Bożena Kinasz-Mikołajczak (Amelia)

holmie — oczywiście gościnnie.

Libretto *Balu* pozostało dla mnie niejasne. Dlaczego król Gustaw ma tylu wrogów? Dlaczego paź Oskar broni wróżki Ulryki? Skąd wszyscy wiedzą, że do wróżki przybył król, skoro zachowuje on incognito? Skąd wszyscy wiedzą, że król udał się na szubienicze wzgórze za Amelią? Dlaczego przepowiednia wróżki Ulryki się nie spełnia, skoro stanowi kanwę akcji? To znaczy nie spełnia się w tej nowej szwedzkiej wersji libretta. W dawnej król ginął zastrzelony przez męża Amelii; teraz Ribbing wprawdzie wymierza z pistoletu, jednak śmiertelny strzał pada z bocznej łoży, z broni Spiskowca Ankarströma. Ale dość, powiedzmy, że to wszystko nieważne, skoro nie było ważne dla Verdiego.

Scenografowie Skarżyńscy skapali operę w nastroju romantycznej starej baśni, w której wszystko jest możliwe. Mamy spiskowców w ciemnych pelerynach, straszne uroczysko z szubienicą, zagracony tajemniczo dok w opuszczonym porcie. Mamy puszystą mufkę Amelii (primadonna z mufką — tego jeszcze nie było!) niesamowitą wróżkę, ciągnięcie losów przed zabójstwem. Mamy wreszcie bal w akcie III, scenę iście cudowną teatralnie, dla niej chyba warto grać i oglądać dzieło Verdiego w tej właśnie inscenizacji Hendriksona i Skarżyńskich.

Z balkonowej galerii brzmi przerwanie i obojętnie wdzięczny menuet w stylu Mozarta, barwne zwierzaki, pajace i wszelkie przebieganie poruszają się w tanecznym rytmie, pada strzał, tłum się śmieje do siebie; król umiera, tłum się bawi, król jest mały na tej wielkiej scenie, nikt nie chce przerywać zabawy — genialna paralela *Ikara* Breughla. Przedagonalna aria Gustawa, wyznania i przebaczenia wyglądają na koncesję na rzecz



stylu włoskiej opery dziewiętnastowiecznej. Gdyby Verdi pisał *Bal* w XX wieku, pewnie śmierć króla byłaby niepozorną pantomimiczną scenką, wtopioną w rozwirowany tłum gości.

Nie posadzam reżysera o taką aż perfidię, by założyć z góry kiepski początek i znakomity koniec przedstawienia. Była to raczej perfidia zbiegu okoliczności. Dyrektor Teatru Wielkiego, Antoni Wicherek, w rozmowie z Hanną Krall, drukowaną na łamach *Polityki*, ujawnił, że każdy właściwie spektakl jest wypadkową szeregu niemożności i niemożliwości. Wygląda na to, że i sam dyrektor czuje się co wieczór gościem na balu, na którym jego zespół szykuje mu niespodzianki. Kto ma pecha — trafia

na niemiłe, kto szczęście — na miłsze. Nie ma co wróżyć, przepowiednia Ulryki też się nie spełniła.

Swoją drogą bardzo trudno po tym wywiadzie pisać o Teatrze Wielkim. Wszak „nie móc” i „nie być w stanie” — to rozgrzeszyć się absolutnie. Recenzentowi pozostaje wówczas tylko sarkać lub radować się z włączenia danej pozycji do repertuaru, oczywiście w danym tylko sezonie, bo o utrzymaniu jej na afiszu zadecydują kolejne niemożności (np. brak obsady, czy ciasnota w magazynach).

Więc owszem, *Bal maskowy* to przykład rozwijającej się współpracy ze scenami zagranicznymi i krajowymi, to Verdi ambitny, szczególnie że z auten-

tyczną szwedzką wersją libretta. Choć i ten sukces podważa Józef Kański, pisząc w broszurze programowej o dziejach scenicznych opery; bowiem z tą wersją wystąpiła już w 1959 roku Opera Bałtycka. Kański wprowadza nadto niemałe zamieszanie, wspominając o kreacjach sławnych śpiewaków w *Balu maskowym* w rolach hrabiego Ryszarda i Renata, czyli takich, które zniknęły z obecnej wersji libretta, przybierając inne imiona: to znaczy chyba króla Gustawa III i hrabiego Ribbinga. Mała rzecz, ale też się liczy w Teatrze Wielkim.

MALGORZATA
KOMOROWSKA