



Młodzieżowa  
Agencja  
Wydawnicza  
RSW

„Prasa-Książka-Ruch”

665

01-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53

GAZETA KRAKOWSKA  
ul. Wielkopole 1  
31-072 Kraków

Nr 3 3 z dn. 8-02-91

literacka legenda głosi, że „Operę żebracza” wymyślił sam J. Swift, przekonany, iż „sielankowy dowcip jest jeszcze na czasie”. To on podsunął swemu przyjacielowi J. Gayowi pomysł napisania „sielanki więziennej z prostytutkami i złodziejami”. Sztuka, której premiera odbyła się na scenie londyńskiego Lincoln's Inn Fields Theatre 29 stycznia 1728 r. grana była 83 dni bez przerw! Pope entuzjastowski się: „Najcudowniejsze osiągnięcie tragedii czy muzyki starożyt-

derczy i na opak etycznym. Dziś przeciętny widz nie pamiętałby o niej, gdyby nie przeróbki Brechta, ściślej, gdyby nie słynne Weillowskie songi z „Opery za trzy grosze”. Z Teatru Ludowego po najnowszej premierze „Opery” człek wychodził nucił Weilla i zadając sobie retoryczne pytania, jakie złe teatralne duchy podszepnęły twórcom myśli, że dziełko Gaja może się stać półproduktem do stworzenia smacznego artystycznie, acz komercyjnego dania? Tytuł ofiaruje wprowadzić

kiem tego ostatniego są mgły gęsto i często spowijające scenę, autko z karoserią obitą futrem i dolarami, więzienie kunsztem scenografa przyrównane do olbrzymich barokowych organów, których piszczałki stanowią coś w rodzaju krat i zapór. Zabieg ów unaocznia zresztą uwiązienie spektaklu w muzyce — owym danu wykwintnym i popularnym zarazem, które stanowiło o sukcesie „Opery” dziś. Jan Kanty Pawluśkiewicz skomponował rzeczywiście operę, ściślej bardzo dużo bar-

operowych dobitnie demonstrować, śpiewając wygięte w kabiak, z nogami uniesionymi w górę, z głową swobodnie dotykającą scenicznych desek. Ucieczkę przed muzyczną frazą w aktorską interpretację skutecznie uniemożliwił artystom autor tekstów piosenek — Michał Zabłocki, bawiąc się z upodobaniem boskim idiotyzmem kupletów, i kalwaryjskimi rymami aż do zupełnego zatarcia sensu; znaczą tylko oderwane wyrazy. Usiłowania ożywienia „Opery” przez wzbogacenie jej

braków rzadzili Peachum K. Jędrzysek i A. Mrowiec (Lockit). Obaj zbyt zewnętrzni — Mrowiec zanadto zawierzył kostiumowi, Jędrzysek nadmierne mimiczny, manieryczny głosowo (robiona chryпка, demoniczny chichot) — nieustannie szukał pomocy w charakterystycznie przesadzanej masce. Kulturowemu Lockitowi Mrowca brakowało siły, której Peachum. Jędrzyka zdawał się mied w nadmiarze. Mrowiec pięknie zagrał scenę z buntującą się córką. Zasluga to tak-

# Dla kogo opera?

nej nie dokonałyby tego. Sofokles i Eurypides nie zyskali by tyłu zwolenników i takiego rozgłosu”.

A Gay sławę zyskał portretując autentycznych rzeźmieszków, robiąc aluzje do polityków rządzących i korumpujących Anglię, strasząc i bawiąc wizją lotrostw świata, sztydząc z kultury wysokiej i oficjalnej.

„Opera żebracza” była w istocie librettem parodiującym konwencję włoskiej opery. W Londynie, mieście fetującym Haendla, w Londynie, w którym właśnie otwarto Królewski Teatr Akademii „Operę żebracza” musiała zostać uznana za prowokację, zwłaszcza że kompozytor Pepusch muzyki wcale nie skomponował, po prostu zebrał najmodniejsze pieśni i piosenki, do których Gay napisał nowe teksty, bawiąc się znakomicie ich głupawym liryzmem, wymyślając nieprzystojne dowcipy.

Trudno to sobie wyobrazić, ale kiedyś ta, dziś zalatująca historycznoliteracką myszką, „Opera” była dziełem bulwersującym — politycznym, prowokującym estetycznie, szy-

latwą aluzję do kondycji ekonomicznej społeczeństwa, alłci żart ten zbyt prosty, a obudowanie go anegdotą o sponsorze teatru — producencie lin i powrozów bynajmniej aluzji nie czyni bardziej finezyjną. Operowy styl nie stanowi zagrożenia dla narodowej kultury teatralnej, a zbiedniałych rodaków nieprzyzwolnością jest straszyć, nawet stylizowanymi moralami o mamonie, źródle wszelkiego zła i wszeteczności. Egzotykę środowiska skutecznie zabija teatralna sztampa, prowokacje etyczne Gaja bardzo dziś spoczęły, słowem tym, co może „Operę” ocallić od zapomnienia jest czysta teatralność a żywił ten w przedstawieniu nowohocłkim ograniczony jest do demonstrowania teatralnej zapadni, z której wystaje głowa dyrygenta.

Wyczerpuje się ów żywił niemal bez reszty w zatrzymanym, kukielkowym ruchu aktorów, nadwyrazistych, znaczących spojrzaniach rytmicznie rzucanych partnerom, baletowych mostkach i prucach, w nieco żalonym przepychu inscenizacyjnym. Zna-

dzo długich numerów wokalnych. Śpiewa się je nieznośnie długo i zawle, śpiewa się bez końca i litości dla widzów, parodiując nudnie i bez wdzięku jakąś bliżej nie określoną ideę opery „w ogóle” połączoną z równie abstrakcyjną ideą musicалу, po drodze niby przypadkiem korzystając z wdźwięków duetów wykonywanych niegdyś przez niezapomnianych Framarów. Czasem Pawluśkiewicz przypomina sobie o Weillu i wtedy powstają fragmenty nieco bardziej interesujące jak finałowy song o mamonie. Choreograf wprowadził aż dwa rodzaje scenicznego ruchu — jeden odwołujący się do doświadczeń przedszkolnych widzów — zespół parodiuje nieśmiertelny taniec krasnoludków, rytmicznie unoszących w górę rączki i nóżki, dzialsko maszerujących czworakami. Druga konwencja taneczna, nieskończenie bardziej skomplikowana, wywiedziona została zapewne z doświadczeń sportowych, z mistrzostw w tańcach na lodzie. Obfituje w piruety, mostki i podnoszenia. Zarezerwowano ją dla zwlewnych soliitek, które sztuczność sytuacji

o konflikt dzieci—rodzice, uczucie-dyscyplina, spełzły na niczym; z wyżej wymienionego powodu; zabawa w żonglowanie belkotliwymi rymami okazała się bardziej pociągająca.

W całym tym rozgardiaszu aktorzy-solisci zachowali zimną krew i powściągliwość. Obsada „gościnna” — B. Robotycka, A. Bieniewicz, M. Litewka — rzecz potrafiła „formalnie”. Sprawność wokalna i ruchowa pozwoliła im wykonywać ewolucje wokalne i taneczne, zamknąć się w estradowym emplot. Barbara Szalapak, Ewa Czajkowska i Rafał Dziwizł próbowali „Operę” grać, nawet psychologizować. Autoironia pozwoliła Dziwizłowi ocallić Macheathja, idola bawiącego się sobą. Polly Barbary Szalapak nie umiała pokonać barierę ruchowej — pojedynek między nią a Lucy (A. Jankowska), pojedynek-taniec wokół pożądanego mężczyzny stawał się mimowolną parodią — a miał być spotkaniem kobiecości pewnej siebie, tryumfującej, z szarą, zaplaną, niezdarą. Nie dość przekonywająco światem że-

że ekspresywnego aktorstwa A. Jankowskiej — Lucy pokracznej, śmiesznej, dramatycznej, na granicy dobrego smaku, ale wyrazistej.

Kreacje aktorskie w „Operze” są właśnie niezdecydowane ni to parodia, ni to serio, ni to pastisz. Nie ustalili tego reżyser. Gorzej, że owo komercyjne w założeniu widowisko tak naprawdę nie jest do nikogo zaadresowane, ani do miłośników „Skrzypka na dachu”, ani do fanów „Lady Pank”, ani do bywalców jazz-clubów, ani do tych z dyskoteki, ani do tych z dansingu w „Cracovii”. A teatr nie może być dla wszystkich. Naprawdę. Niestety. Na szczęście.

MAŁGORZATA RUDA

John Gay, „Opera żebracza”.

Przekład: Michał Ronkier, inscenizacja: Krzysztof Orzechowski, muzyka: Jan Kanty Pawluśkiewicz, scenografia: Anna Maria Rachel, choreografia: Jacek Tomasiak. Teatr Ludowy — premiera prasowa 1. 2. II. 1991 r.