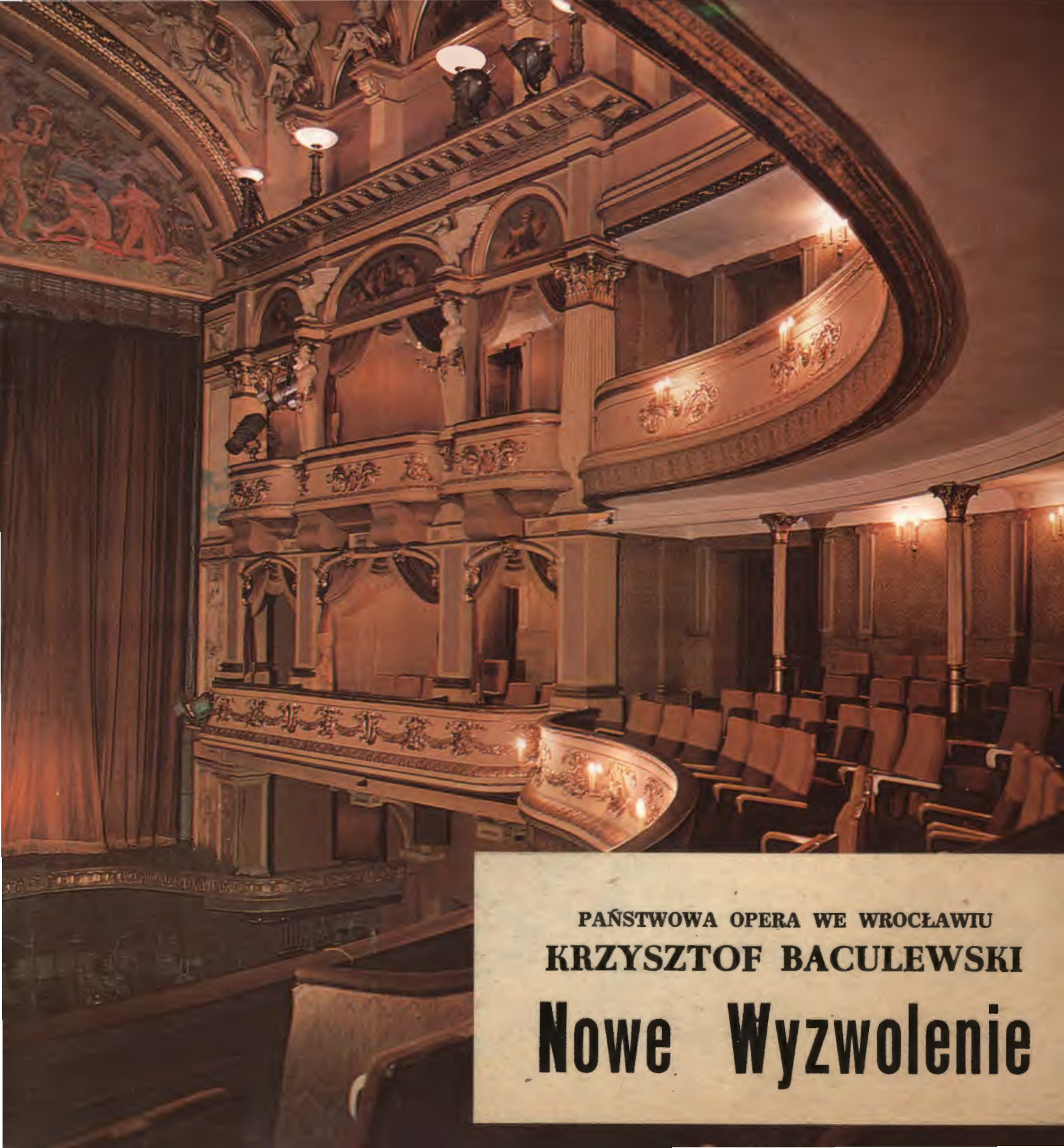


PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

KRZYSZTOF BACULEWSKI

Nowe Wyzwolenie

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

ODZNACZONA KRZYŻEM KOMANDORSKIM ORDERU ODRODZENIA POLSKI

PRAPREMIERA ŚWIATOWA 22 marca 1986 r.

KRZYSZTOF BACULEWSKI

Nowe Wyzwolenie

dyrektor	kierownik artystyczny	zastępca dyrektora
WIKTOR HERZIG	**FELIKS TARNAWSKI**	**JANUSZ KOZIOROWSKI**

KRZYSZTOF BACULEWSKI

NOWE WYZWOLENIE

libretto
według dramatu STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

Krzysztof Baculewski

kierownictwo muzyczne
MIECZYSŁAW GAWROŃSKI

reżyseria
JERZY BIELUNAS

scenografia
ELŻBIETA TERLIKOWSKA

asystent reżysera
STANISŁAW JURA

asystent scenografa
HENRYK LIDTKE

nagranie
ORKIESTRA POLSKIEGO RADIA I TELEWIZJI W KRAKOWIE
pod dyrekcją **MIECZYSŁAWA GAWROŃSKIEGO**

inspicjent
RUTA SYLDORF

OBSADA

Florestan Wężymord	— **PIOTR KUSIEWICZ** (gościnnie)
Król Ryszard III	— **ANTONI BOGUCKI**
Morderca I	— **WŁODZIMIERZ TYSZLER**
Morderca II	— **JÓZEF WALCZAK**
Zabawnisia	— **OLGA SZWAJGIER** (gościnnie) **ANNA WITKOWSKA**
Joanna Weżymordowa	— **MARIA WLEKLIŃSKA**
Gospodyni	— **MARIANNA BORUTA**
Ktoś Nieznajomy	— **STANISŁAW JURA**
oraz	
w roli Tatiany aktorka Teatru Polskiego we Wrocławiu	— **HALINA RASIAKÓWNA**

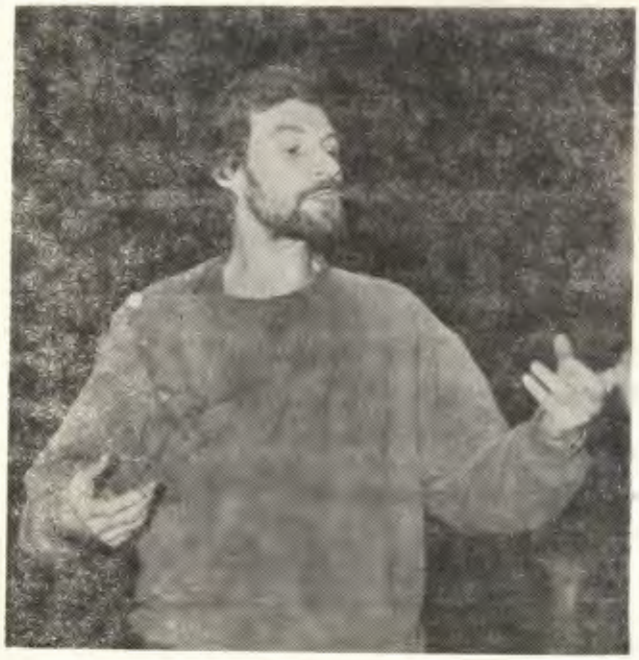
Prem. 22/III 1986 r.

WROCŁAWSKA GRUPA PERKUSYJNA

Jacek Wota, Zbigniew Subel, Krzysztof Loho, Zbigniew Wojciechowski

MIECZYSŁAW GAWROŃSKI

JERZY BIELUNAS



ELŻBIETA TERLIKOWSKA

KRZYSZTOF BACULEWSKI

Kompozytor opery „Nowe Wyzwolenie" według Stanisława Ignacego Witkiewicza urodził się w Warszawie 26 grudnia 1950 roku. Studia kompozytorskie ukończył w 1974 roku w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w klasie profesora Witolda Rudzińskiego, poczem w latach 1975 - 1976 studiował w klasie kompozycji i analizy znakomitego kompozytora Oliviera Messiaena w Conservatoire National Supérieur de Musique w Paryżu, odbywając równocześnie staż na kursie muzyki konkretnej Pierre Schaeffera w Groupe de Recherches Musicales oraz na kursie muzyki elektronicznej w Studio „Artis Factum" w Paryżu. Studiował także na Uniwersytecie Wiedeńskim (Wiener Internationale Hochschul-kurse) oraz na Seminarium dla młodych kompozytorów polskich i fińskich przy festiwalu Jyväskylän Kesä.

Z dotychczasowego dorobku kompozytorskiego Krzysztofa Baculewskiego należy wymienić m. inn.: napisaną w 1971 r. Sonatę na perkusję solo, z 1973 roku Meander na flet solo wydany przez PWM i wykonany przez Elisabeth Szlek-Consoli z USA, „La terra incompareggiabile" na oragny nagrodzoną III nagrodą na Konkursie Kompozytorskim w Szczecinie, „Epitafium" na orkiestrę, (za które otrzymał w 1974 r. II nagrodę na Konkursie w Białymstoku), w 1974 r. I kwartet smyczkowy Krzysztofa Baculewskiego otrzymał III nagrodę na Konkursie zamkniętym Warszawskiego Oddziału Związku Kompozytorów Polskich, w 1976 roku powstało „A la recherche des amoureuses perdues", w 1980 „Partita na saksofon altowy i klawesyn (wydana przez Agencję autorską i wykonana przez Dawida Pitucha i Macieja Paderewskiego w Dniach Polskiej Muzyki Współczesnej we Wrocławiu w 1982 roku), w 1981 roku powstał „Ground" zrealizowany w Warszawie utwór na taśmę „Quartier Latin" na podstawie materiału nagranego w Paryżu na „instrumentach" braci Baschet, w 1983 Koncert na orkiestrę, za który kompozytor otrzymał II nagrodę na konkursie kompozytorskim z okazji 25-lecia „Poznańskiej wiosny"; na tym samym konkursie Baculewski otrzymał wyróżnienie za II Kwartet smyczkowy napisany w 1985 roku (wyróżnienie otrzymał również na Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich w 1975 roku i na konkursie w Łańcucie w 1980 roku. W 1986 roku powstało „Adagio na orkiestrę". Obecnie pisze dla zespołu „Ars Nova" utwór na Festiwal „Warszawskie Dni Muzyki". W pracy znajduje się „Contrapunktus" I-V".

wd.

KRZYSZTOF BACULEWSKI

WITKACEGO PANDEMONICZNY NADKABARET

Anachronizm, polegający na wprowadzeniu w kawiarnianą sytuację Króla Ryszarda w zbroi i z mieczem, który w pewnym momencie, po seansie tortur, po prostu przysiada się do stolika i przystępuje do towarzyskiej rozmowy, spowodował niezrozumienie sztuki po jej wystawieniu przez warszawski Teatr Mały w maju 1926 r. w reżyserii Aleksandra Węgierki. Ale i tak, mimo niesprzyjającego klimatu i emocji politycznych, przedstawienie stało się sukcesem. Tym razem obyło się bez awantur, jakie przytrafiły się po premierze dwa miesiące wcześniej w Zakopanem, kiedy to, jak pisał Witkacy do Boya, „Ryki „autor" zagłuszyły ryki „hańba" i „precz". Niektórzy niedobrze słyszeli i zamiast „kuro" zrozumieli... inaczej. Zwórcono się do policji, aby to skreśliła z repertuaru". W Teatrze Małym był sukces, którego miarą mogło być 15 spektakli, z nich zaś ostatni zorganizowany specjalnie na życzenie publiczności. Entuzjastyczna reakcja krytyki była wszakże na tyle powierzchowna, iż większość sztuk Witkacego za jego życia (z wyjątkiem „Jana Macieja Karola Wścieklicy", który miał 68 przedstawień) po dwóch, trzech, pięciu spektaklach schodziła z afisza.

Niezrozumienie „Nowego Wyzwolenia" polegało na rzekomym „zagmatwaniu formy". Tymczasem autor opatrzył utwór gwiazdką, co oznaczało, iż jest on „więcej zbliżony do Czystej Formy". Nie zauważono również i tego, że jest to swego rodzaju parafraza „Wyzwolenia" Wyspiańskiego. Bo przecież zamiast ogarniętego niemocą sprawczą Konrada — mamy tu spętanego Króla. Bohatera zamiast Masek — otaczają zwyczajni Mordercy, zamiast wzniosłych Erynii prześladujących Konrada — w finale wkraczają czarni ludzie z młotami, którymi kieruje anonimowy Ktoś. W ten sposób z tragedii robi się koszmar i groteska. Bowiem XX-wieczni Konradowie są bezsilni nie dlatego, iż wyznają filozofię marazmu i romantycznego uwikłania w mistyczną siłę poezji, ale dlatego, że omotani są przez owe anonimowe właśnie siły. Te zaś zmiatają z powierzchni wszystko: i bohatera, i herbatkowe towarzystwo, i anachroniczną koronę i miecz Króla. A więc „Nowe Wyzwolenie" jest „Wyzwoleniem" á rebours.

„Ja wam stworzę naprawdę rozkoszny kącik w Nieskończoności świata. Sztuka, filozofia, miłość, nauka, społeczeństwo — jedna wielka kasza", tak prezentuje krąg witkacowskich tematów jeden z bohaterów „Mątwy". Do tego dorzućmy peyotl o tropikalne bziki, Wyspiańskiego, Micińskiego, Przybyszewskiego, trochę Jarry'ego, Wedekinda, katastrofizm i swoisty nadrealizm, a otrzymamy dziwny amalgamat: spójny i niespójny, fascynujący i nudnawy, logiczny i mętny, amalgamat rzeczywistości i metarzeczywistości, sztuki i sztuczności, przeszłości i przyszłości. Peyotl — to narkotyki i wizualne eksperymenty w następstwie ich użycia: tak w malarstwie, jak i w pisarstwie. Kolorystyka u Witkacego odgrywa dość istotną rolę nie tylko w didaskaliach, ale w ogóle w generalnej kompozycji barwnej obrazów i dramatów. „Mister Price czyli Bzik tropikalny": w tytule tym najwyraźniej występuje wspomnienie malajskiej wyprawy z Malinowskim oraz motyw obłędu.

Wyspiański, literacka fascynacja Witkacego, przewija się w szyderczych transformacjach na wielu kartach. Gnębon Puczymorda — Hetman, aluzje w „Nowym Wyzwoleniu", Chochoł, symboliczny taniec w zakończeniu zaginionej sztuki „Persy Zwierżontkowskaja"... Miciński — bezkrytyczne uwielbienie Witkacego dla autora „Nietoty" owocuje w postaci mechanicznych nawiązań i schematycznych postaci kobiet (Irina Wsiewołodowna zwłaszcza). Przybyszewski — to przede wszystkim osobliwa erotyka — aerotyczna, azmysłowa, werbalna. I dlatego podkreślana słowami, przymiotniki sypią się gęsto, jak trupy u Sienkiewicza. Kwestia języka wiąże się jeszcze z Jarrym: pure nonsens, dowcip słowny, koncepcja historii jako niedorzecznej krwawej łaźni, brutalizacja sposobu wyrażania się, pikantne i dwuznaczne nazwiska bohaterów, jak: Antoni Murdel-Męski, Olimphant Beedle, Małpigiusz Glissander, Rufia de Plougavec, Rosporescu i in. I wreszcie ostatnia inspiracja — Wedekind. I przede wszystkim jego dramat „Lulu", przekraczający granice prawdopodobieństwa sytuacji scenicznych. I ten właśnie element zaadaptował Witkacy.

Co chce osiągnąć Witkacy? Przede wszystkim Czystą Formę, czyli taką, która nie ma powiązań z życiem i rzeczywistością w dramacie, deformuje wizję świata zewnętrznego w malarstwie, i co najistotniejsze, zdolna jest umożliwić odbiorcom Sztuki przeżycie Tajemnicy Istnienia. „Wychodząc z teatru — pisał autor „Sonaty Belzebuba" — człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać". W ten sposób wkracza do sztuk Witkacego nadrealistyczna wizja fantastyki splątanej z nielogicznością wydarzeń, anachronizmami i absurdem sytuacyjnym. Jednakże celem Witkacego nie było ukazywanie w krzywym zwierciadle rzeczywistości społecznej czy politycznej, choć i to się pojawia, ale kreacja sztucznej metarzeczywistości. Ta z kolei odzwierciedla pewne elementy realne: typy ludzkie — autokratyczny władca (Gyubal Wahazar), kompozytor (Istvan Szentmichalyi), słodkie dziewczątko (Zabawnisia), damy o dwuznacznej reputacji ze sfer wyższych (księżna Irina Wsiewołodowna Zbereźnicka-Podberezka), prezesi, gubernatorzy, robotnicy, lokaje, zakonnicy (Perpendykularyści, Pneumatycy Bosi), kaci, etc. Obraz życia który jawi się, to obraz wyraźnie dekadencki. Nuda, alienacja, Weltschmerz często goszczą na scenie. Witkacy ma bowiem przeświadczenie o schyłkowości kultury europejskiej i w ogóle o rozkładzie cywilizacji. Jako umysł chłonny na nowości, świadom był ewolucji świata ku mechanizacji, ku materializmowi, świadom był wzrastającej roli techniki i upadającej roli jednostki. Przerażało go to. Miał prze-

konanie o konieczności działania przeciwko zanikowi indywidualizmu, zanikowi uczuć metafizycznych, przeciwko szarzyźnie i uniformizacji. Katastrofizm Witkacego obracał się przeciwko niemu samemu: zwątpienie w sensowność działania było przytłaczające. Nadwrażliwy, bo takim był, przeciął nici wiążące go ze światem 17 września 1939 r., kiedy ten świat ostatecznie się dlań zawalił. Fizyczna frustracja i metafizyczna frustracja. Bo przedtem — jak pisał w „Nienasyceniu" — „Szła jakoś praca, ale co to było au fonds des fonds, nikt nie wiedział. Idea państwowości jako takiej (i innych wynikających stąd złudzeń) dawno przestała być wystarczającym motorem najprostszych nawet poświęceń i rezygnacji z indywidualnej świniowatości. A jednak wszystko szło jakąś tajemniczą inercją, której źródła daremnie doszukać się chcieli ideolodzy pozornie rządzącej partii: Syndykatu Zbawienia Narodowego. Wszystko działo się pozornie — to było istotą epoki (...) Pozorni ludzie, pozorna praca, pozorny kraj..."

„Nowe Wyzwolenie" było jedną z wcześniejszych sztuk Witkacego, powstało w 1920 roku i zostało dedykowane Karolowi Szymanowskiemu. Na tym też i jego powiązania muzyczne się kończą. (Jeśli nie liczyć przechwalek Florestana Wężymorda, iż „Siada do fortepianu i gra jak oni, ci nasi wielcy muzycy. A może nawet lepiej".)

„Nowe Wyzwolenie" jako opera czy dramat muzyczny. Być może, trudno sobie to na pierwszy rzut oka wyobrazić. Oczywiście trudno spodziewać się czegoś w rodzaju „Konsula" Menottiego, o współczesności dzieła nie świadczy bynajmniej to, że na scenie umieszcza się maszynę do pisania, a o archaiczności, że Król Ryszard ma miecz, pancerz i koronę. Jako sztuka — według Witkacego — czysta, ma być może szansę wtopić się w pandemoniczny jego nadkabaret.

Muzyka do „Nowego Wyzwolenia" Witkacego powstała wiosną 1974 r. Ma za zadanie kontrapunktować treści, podkreślać charakter postaci i sytuacji. Stąd też możliwość wykorzystania aktorów śpiewających; główne role Zabawnisi i Florestana przeznaczone zostały wszakże dla Olgi Szwajgier i Piotra Kusiewicza, a więc dla śpiewaków z wybitnymi inklinacjami aktorskimi. Muzyka zanotowana została w dwóch partyturach: I — scenicznej i II — orkiestrowej. Warstwa sceniczna zawiera partie wszystkich personae dramatis oraz kwartet perkusyjny. Warstwa orkiestrowa przeznaczona dla wielkiej orkiestry dętej — składa się z wstępnego „Divertimenta", czterech „Intermezzów" (pomiędzy poszczególnymi scenami) oraz końcowej „Serenady" (kanon kołowy na dwanaście instrumentów podwójnostroikowych). Oczywiście obydwie warstwy zazębiają się ze sobą. Partia orkiestry dętej dla uproszczenia wykonania, nagrana jest na taśmę i odtwarzana przez głośniki podczas spektaklu(jest też ona do pewnego stopnia autonomiczna i może stanowić Suitę z „Nowego Wyzwolenia". Ułatwia to stronę wykonawczą oraz organizuje formalnie przebieg całości. Libretto opracowane przez kompozytora wykorzystuje tekst dramatu z drobnymi skrótami.

„Nowe Wyzwolenie" to dramat muzyczny albo — jeśli kto woli — „grand opera" w jednym akcie z prologiem, jednej odsłonie i sześciu scenach (jedna mimiczna), z dzwoneczkami, tańcami, muzyką wojskową i śpiewem w języku polskim uskutecznionym.

Treść opery, jak już wspomniałem, stanowi polemika Witkacego z Wyspiańskim. Ale nie tylko to. Mamy tu, również wspomnianą, wizję upadku kultury współczesnej, której uosobieniem jest w dramacie postać Florestana, estetyzującego pięknoducha, zabawiającego się — z nudów zapewne — światem, sportem, przemysłem, sztuką i kobietą. „Ta kukła jest dla Witkiewicza — pisał Boy — nie tylko nędznym łącznikiem dziejowym między dwoma siłami: przeszłości — owej przeszłości wiary i miecza, która dziś, zmurszała i śmieszna, wzrasta garbem w słup, do którego jest przykuta, i przyszłości, czarnych ludzi z młotami, którzy wtargną do zacisznego buduaru w chwili, gdy Florestan będzie leżał u stóp demonicznej kobiety, i zmiotą go z powierzchni ziemi". Witkacowska wizja nowej cywilizacji przemysłowo-technicznej, w której nie będzie miejsca ani dla sztuki, ani dla genialnych indywidualności, ani na five o'clocki, lecz jedynie na ścisłą specjalizację, automatyzm i podporządkowanie anonimowym siłom sprawującym rząd nie tylko dusz, wyprzedzała „Nowy wspaniały świat" Aldousa Huxleya czy „Bunt tłumów" Joségo Ortegi y Gasseta. I to o całe dziesięciolecie. Nie można z tego tytułu uznawać Witkacego za kolejnego Wieszcza, choć niektóre z jego katastroficznych przepowiedni ziściły się zadziwiająco szybko. To jednak, co znajdujemy w „Nowym Wyzwoleniu", co niby ma już ponad 60 lat, jak byśmy gdzieś już widzieli. I to całkiem z bliska...

KRZYSZTOF BACULEWSKI

J. J. Wittenauer

FRAGMENTY SZKICU DANIELA C. GEROULDA pt. „NOWE WYZWOLENIE" SŁUŻĄCE JAKO STRESZCZENIE LIBRETTA

„Nowe Wyzwolenie" bierze początek we własnych przeżyciach autora w dziesięcioleciu poprzedzającym rok 1914 jako niedoszłego artysty bez rzeczywistego powołania. Dla nieszczęsnego młodego dyletanta z początku stulecia potrzeba wielkości (bardzo charakterystyczna dla tych czasów) była ciężarem ponad siły; natomiast po kilku latach dla trzydziestopięcioletniego autora, który miał za sobą świeże przeżycia z wojny i rewolucji rosyjskiej, dylemat taki wyglądał absurdalnie. Uświadomienie sobie tej niedorzeczności dało początek „Nowemu Wyzwoleniu". Punktem wyjścia sztuki jest ośmieszenie pompatycznego samookłamywania się i kpiny z samego pojęcia bohaterstwa.

Tło „Nowego Wyzwolenia" bezpośrednio wprowadza widza jednocześnie do dwu szokująco odrębnych światów i dwu oddalonych od siebie epok historycznych. Z początku wydaje się, że dwie równoległe akcje które jednocześnie rozgrywają się na scenie, istnieją w całkowicie odrębnych wymiarach, ale w rzeczywistości są wewnętrznie skontrapunktowane. Powtarzający się motyw gwałtownych, rytmicznych gestów i dźwięków łączących Króla Ryszarda z Mordercami tworzy koszmarny ruchomy obraz złowrogiego tyrana osaczonego tak przez własnych zauszników, jak i przez wyrzuty sumienia.

W tym samym czasie toczy się drugi ciąg wydarzeń rytmicznie zsynchronizowany i skontrastowany z pierwszym; demoniczna Tatiana — potwór godny Króla Ryszarda — zajmuje się swoim głównym zadaniem, którym jest wychowanie Zabawnisi. W słowniku Witkacego rosyjskie brzmienie imienia bohaterki kojarzy się z niezwykłym natężeniem zepsucia i żądzy panowania nad mężczyznami, bowiem ta właśnie zniszczona życiem piękność kieruje całą akcją sztuki aż do ostatniej chwili, kiedy jeszcze bardziej brutalna siła bierze górę i przynosi „nowe wyzwolenie".

Świeżo upieczona absolwentka pensji klasztornej, Zabawnisia, jest już zmęczona nudnymi rówieśnikami z towarzystwa i gorąco pragnie zaznać prawdziwego życia, aby dowiedzieć się czegoś o rzeczywistej nautrze istnienia, którego najgłębsze tajemnice były jej dotychczas zakazane. Tatiana, korzystając ze swoich bogatych doświadczeń erotycznych, ukazuje młodej dziewczynie interesujące perspektywy, ujawnia słabość mężczyzn i uczy diabolicznej sztuki podporządkowywania ich i doprowadzenia do zguby.

Dwie części rozerwanego tła „Nowego Wyzwolenia" łączą się, kiedy Tatiana zaprasza Króla na popołudniową herbatę; renesansowy awanturnik i morderca jest zmuszony do niechętnego uczestnictwa w nowoczesnych rytuałach inicjacji, które wkrótce przemienią się w okrutne gry teatralne, o wiele straszniejsze od prymitywnego okrucieństwa z czasów wojny Dwu Róż. Z oderwanych fragmentów pochodzących z różnych niepełnych światów tworzy się regularna grupa rodzinna, złożona z szorstkiego, zaborczego ojca, zmysłowej, kłamliwej matki i niewinnego dziecka żądnego doświadczeń. Czekają na przybycie ofiary, która ma grać rolę syna i konkurenta i być zanalizowana, rozłożona na elementy i pochłonięta.

Ubrany z przesadną elegancją Florestan wchodzi na scenę. Z początku pełen brawury i fanfaronady i pewny wrażenia, jakie wywiera na naiwnej Zabawnisi, ten najnowszy zalotnik szybko traci pewność siebie. Wszystkie zmyślenia i miraże Florestana są po kolei demaskowane najpierw przez bezlitosnego Króla, a następnie przez dwie kobiety, które zamiast dodać otuchy niepewnemu młodzieńcowi dokonują nad nim sądu i potępiają go. Nawet Zabawnisia, naiwna dziewczyna, nowy przedmiot samooszukańczych przedsięwzięć Florestana woli od jego efektownej pozy męską dzikość Króla.

Do pokoju, który stał się izbą tortur dla Florestana wpada długo nie widziana jego matka, Joanna Wężymordowa. Chociaż w ciągu dziesięciu lat nie zadał sobie trudu, aby odwiedzić matkę, Florestan, zrozpaczony, szuka u niej pomocy, w nadziei na pociechę i obronę przed napaściami. Matka jednak odpycha go. Joanna wyznaje, że była kochanką Króla co głęboko rani dumę Florestana, i pozbawia go swej miłości matczynej. Król jednak ze złością zaprzecza, jakoby taki chłystek jak Florestan mógł być jego synem. Gość z bohaterskiej przeszłości — z Szekspira i historii Anglii — Ryszard III jest przedstawicielem Renesansu, wieku wybitnych jednostek i śmiałych czynów, które Florestan może tylko pariodować. Choć ma zniekształcone ciało i sumienie splamione krwią, Król Ryszard III jest wybitną jednostką. Florestan natomiast należy do najgorszego gatunku współczesnych „ludzi renesansowych", jest hochsztaplerem i dyletantem, który bawi się w sztukę i w życie, ale niczego nie traktuje poważnie. W tym znaczeniu można go uważać za nieprawego potomka Króla, zdegenerowane i sparodiowane dziecko wybitnej indywidualności, która nie chce go uznać nawet za nieprawego syna.

Ostatni strzęp godności zostaje zerwany z nikczemnego antybohatera, kiedy okazuje się, że Florestan był pokornym kochankiem Tatiany i jest nadal przywiązany zmysłowym pożądaniem do swej dawnej demonicznej miłości, kolejnej macierzyńskiej postaci, która ochoczo poniża swoje dziecko i demonstruje jego słabości. Aby jeszcze bardziej poniżyć Florestana, Tatiana wyznaje, że i ona była kochanką Króla. W ten sposób w małym freudowskim dramacie z życia rodzinnego srogi pseudoojciec Król Ryszard, był kochankiem i wybranki i matki Florestana, a teraz ma mu odebrać nowy obiekt zabiegów, Zabawnisię.

Środkowa partia „Nowego Wyzwolenia" kończy się zdemaskowaniem i poniżeniem Florestana przez tych, których

aprobaty najbardziej potrzebował. Dzieląc losy wszystkich Witkacowskich odrażających pseudogeniuszy i pretendentów do wielkości, Florestan stracił ducha i teraz dosłownie dozna upadku.

Z cienia jaki rzuca martwy świat odchodzący w przeszłość, wyłania się złowieszcza nieznana postać, która popycha przed sobą sześciu potwornych Drabów z narzędziami rzemieślniczymi, służącymi również jako narzędzia tortur. Ta nowa grupa jest bezimiennym bezkształtnym kolektywem działającym jak maszyna. Na rozkaz Ktosia Nieznajomego Draby ubrane jak rzemieślnicy okrążają leżącego Florestana i przygotowują się obojętnie do spełnienia swego zadania. Tatiana czerpała ogromną przyjemność z dręczenia swoich ofiar, natomiast rzemieślnicy wykonują swą pracę bez zaangażowania. W miarę postępu technicznego następuje nawrót do najokrutniejszego barbarzyństwa, wydestylowanego, ale skutecznego.

Widząc potęgę władzy, Tatiana przyjmuje fizyczne męki zadawane Florestanowi za coś koniecznego i nieuniknionego.

W tym krótkim epilogu, w którym władza przechodzi w inne ręce i nowa siła zaczyna rządzić losami postaci, dokonuje się trzeci akt psychodramy Tatiany — kara — ale już poza jurysdykcją tej demonicznej kobiety. Wszystko odbywa się w sposób całkowicie nie przewidziany. Ktoś Nieznajomy obejmuje funkcję instruktora i wypełnia swój plan reedukacji to znaczy zniszczenia nieprzyjaciela. Miejsce rozbitej syntetycznej rodziny zajmuje szare, jednolite społeczeństwo; po demonizmie następuje epoka nieludzka i zmechanizowana.

W „Nowym Wyzwoleniu", jak we wszystkich sztukach Witkacego, bohater zostaje zdruzgotany przez rodzinę za niespełnienie jej nadziei, ukarany przez społeczeństwo za dążenie do odrębności i prześladowany przez świat za sam fakt istnienia. Wprowadzenie, zdemaskowanie i kara to w ujęciu Witkacego główne etapy komedii ludzkiej, rozgrywające się na trzech płaszczyznach: rodziny, społeczeństwa i świata.

Podstawowy temat „Nowego Wyzwolenia" — niezdolność bycia wielkim — przewija się przez wszystkie sztuki i powieści Witkacego. Tragikomiczna kompromitacja roszczeń do wielkości pociąga zawsze za sobą totalitarny terror i narzucone przystosowanie. Fałszywe gesty i pozy pseudowielkości nieuchronnie muszą się rozpaść w absurdalne szczątki, z których wyłaniają się zautomatyzowani ludzie przyszłości, likwidujący samo pojęcie jednostki.

W ramach tej jednej sztuki współistnieją i popadają w konflikt trzy różne epoki historyczne i trzy różne systemy wartości. Przeszłość to era Ryszarda, na poły feudalna, na poły renesansowa, brutalna i bezkompromisowa w swoich wierzeniach i dzikości, z silną wiarą w możliwość kształtowania przez jednostkę własnego przeznaczenia i wzięcia odpowiedzialności za swoje zbrodnie. Teraźniejszość to wiek Florestana, symbolizowany przez burżuazyjny salon liberalnego kapitalizmu, którego rzekome ideały mają ukryć samolubną zachłanność i niskie pragnienie wygód materialnych i prestiżu. Przyszłość należy do Nieznajomego Ktosia i jego zmechanizawonych giermków, którzy obejmują władzę i biorą odwet na swoich dawnych panach.

Daniel C. Gerould
„Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz" PIW 1981
przełożył Ignacy Sieradzki (fragmenty)

PRAPREMIERY ŚWIATOWE POLSKICH OPER NA SCENIE OPERY WROCŁAWSKIEJ

„Nowe Wyzwolenie" Krzysztofa Baculewskiego jest jedenastą operą polskiego kompozytora współczesnego wystawioną na scenie opery wrocławskiej. Prapremier utworów skomponowanych przez polskich twórców odbyło się na tej scenie znacznie więcej — bo 26, gdyż zespół baletowy wrocławskiej opery zrealizował aż 15 prapremier polskich baletów. Wrocławski teatr operowy jest bez wątpienia jedną z tych polskich oper, które wystawiły największą ilość nowych polskich muzycznych dzieł teatralnych. W ciągu 40 lat istnienia Państwowej Opery we Wrocławiu 26 prapremier — w tym 10 prapremier operowych... To znaczy jedna polska prapremiera operowa na cztery lata! A i tak nie można powiedzieć, aby to był dorobek zadawalający. Na szczęście w ostatnich 15 latach częstotliwość ukazywania się na wrocławskiej scenie dzieł, stanowiących temat tego felietonu znacznie się poprawiła i z satysfakcją można stwierdzić, że Państwowa Opera we Wrocławiu zrealizowała większość wartościowych oper stworzonych w tym okresie przez polskich kompozytorów.

Sytuacja polskiej współczesnej twórczości operowej nie jest bowiem ani łatwa ani prosta. Wprawdzie istnieje powiedzenie, że „kto przyniesie do polskiego teatru operowego dobrą polską operę współczesną — zostanie przyjęty z orkiestrą", wprawdzie oficjalnie polskie teatry operowe deklarują współpracę z współczesnymi kompozytorami, zachęcając twórców do pisania nowych dzieł operowych. Ale jak przyjdzie co do czego, nie łatwo jest umieścić polską współczesną operę w repertuarze polskiego współczesnego teatru operowego. Proszę spojrzeć na liczby: w 10 polskich teatrach operowych w ciągu 40 lat wystawiono niewiele ponad pół setki oper napisanych w tym okresie... półtora opery na sezon we wszystkich dziesięciu teatrach operowych! Jeśli porównamy te liczby chociażby z ilością współczesnych dzieł operowych twórców czeskich i słowackich, wystawionych w operach Czechosłowacji — dochodzimy do smutnego wniosku: polska współczesna twórczość operowa prawie nie istnieje na scenach polskich teatrów operowych!

Jakie są tego przyczyny?

Ze strony twórców — po prostu niechęć do tego gatunku muzyki! Znaczna część naszych kompozytorów uważa operę za anachronizm, a pisanie opery za zajęcie niegodne prawdziwego twórcy. Jeśli nawet ktoś myśli inaczej i chciałby napisać operę — to powstrzymuje go ogrom pracy jaką trzeba włożyć w stworzenie opery, ogrom przeszkód jakie należy pokonać, aby doprowadzić napisaną operę na scenę. Już po znalezieniu tematu rozpoczynają się kłopoty. Trzeba przecież uzyskać stypendium na napisanie libretta i muzyki, trzeba znaleźć teatr operowy, który zainteresuje się zamyślonym tematem i obieca ewentualne wystawienie. Teraz trzeba namówić jakiegoś poetę z prawdziwego zdarzenia „ze zmysłem drmaturgicznym, a w dodatku muzykalnego i znającego się na specyfice teatru operowego i na wymogach wokalistyki, który chciałby zabawić się napisaniem libretta. Zabawić się, bo przecież o uzyskaniu należytej zapłaty za jakże mozolną pracę librecisty nie ma mowy! Gdzie są te czasy, kiedy istnieli zawodowi libreciści, specjaliści żyjący z pisania libretti operowych? Nie tak dawno pisali je tuzinami dla najrozmaitszych kompozytorów — we Włoszech: Temistocle Solera, Francesco Piave, Arigo Boito, Salvatore Cammorano, Luigi Illica, Giuseppe Giacosa, w Niemczech: Herman Mosenthal, Wilhelm Friedrich, Hugo von Hofmannstahl, we Francji: Eugéne Scribe, Jules Barbier, Michel Carré, Pierre Cormon, Henri Meilhac, Philippe Gille itd. itd. Zręczni, muzykalni, cierpliwi poeci i dramaturdzy, którzy bez żenady przerabiali cudze arcydzieła, tworząc libretta, do których znakomicie pisało się muzykę... Wyliczyłem tu tyle nazwisk słynnych librecistów działających jakże jeszcze niedawno, aby uświadomić sobie i czytelnikom tego felietonu, jak bardzo sytuacja się zmieniła. Zawód librecisty po prostu przestał istnieć! Bo z czego utrzymałby się librecista w czasach, w których wystawienie nowej opery jest niezwykłą rzadkością i ewenementem. Potencjalni libreciści piszą dziś teksty do piosenek wykonywanych przez młodzieżowe zespoły rockowe — z tego można żyć, i to nieźle! To też nasi kompozytorzy idą często śladami Lortzinga i Wagnera, pisząc — z większym lub mniejszym powodzeniem — libretta do własnych oper.

I wtedy zaczynają się kłopoty z komisją ministerialną... Gdy wreszcie libretto zostało zatwierdzone, przyjęte, przyprawione według wskazówek owej komisji — zaczyna się pisanie muzyki. Całe sterty papieru nutowego, wielogodzinne, wielokrotne konsultowanie się z reżyserami, śpiewakami, z dyrygentami i nareszcie... szukanie teatru operowego, który chciałby zrealizować nowo poczęte, tworzone przez wiele miesięcy — a czasem i przez wiele lat — operowe dzieło... Bo ów teatr, który złożył zamówienie na operę według założonego tematu dawno już przestał się interesować powstającym w trudzie kompozytora dziełem — zmieniają się repertuary, zespoły, dyrektorzy...

Niestety musimy to sobie szczerze powiedzieć: większość teatrów operowych broni się przed współczesnymi operami. Śpiewacy niechętnie śpiewają nową muzykę, instrumentaliści z wielkimi oporami biorą na pulty nuty utworów pisanych przez współczesnych kompozytorów, publiczność niechętnie chodzi na współczesne opery! Jest to naturalnie skutek rozdźwięku, jaki wciąż panuje między współczesną sztuką a współczesnymi odbiorcami... Nie tylko w muzyce — jednakowo są nieprzekonani odbiorcy do współczesnej plastyki, literatury, teatru... Za czasów Vivaldiego, Bacha, Mozarta, Beethovena, Chopina, Liszta, Moniuszki grywano i słuchano prawie wyłącznie nową muzykę. Utwory dawnych kompozytorów leżały zakurzone na półkach, często zapom-

niane na strychach i w piwnicach, jeśli nie zostały wyrzucone na śmieci, albo użyte do wypełnienia okładek w oprawach nowych dzieł. Teraz gra się prawie wyłącznie utwory dawnych kompozytorów. Trzeba umrzeć, aby w kilkadziesiąt lat po śmierci „doczekać się" częstego ukazywania się własnej muzyki w repertuarze oper i filharmonii...

Tym większe uznanie dla teatru operowego, który, jak Państwowa Opera we Wrocławiu, nie tylko wstawia do repertuaru nowe polskie dzieła operowe, ale nawet je wyszukuje... ba! zamawia u współczesnych kompozytorów!

Pierwszą polską operą współczesną wystawioną na scenie Państwowej Opery we Wrocławiu, był „Bunt żaków" Tadeusza Szeligowskiego. Zamówił to dzieło dla Opery wrocławskiej Jerzy Garda. Prapremiera odbyła się już po śmierci wielkiego śpiewaka, nieodżałowanego inicjatora — 14 lipca 1951 roku za dyrekcji Adama Kopycińskiego, który też objął kierownictwo muzyczne spektaklu. Twórca „Buntu Żaków", znakomity kompozytor, doktor prawa a równocześnie uczeń i współpracownik Bolesława Wallek-Walewskiego w Operze Krakowskiej, studiował muzykę w Konserwatorium lwowskim a następnie w Konserwatorium krakowskim i jako stypendysta państwowy wyjechał do Paryża, gdzie odbył kilkuletnie studia kompozytorskie u wychowawczyni całego pokolenia polskich kompozytorów, Nadii Boulanger. Po powrocie do kraju objął stanowisko profesora konserwatorium w Poznaniu, następnie w Wilnie, tworząc równocześnie szereg dzieł, które zdobyły popularność wśród wykonawców i publiczności krajowej i zagranicznej. W latach powojennych wykładał kompozycję w Wyższych Szkołach Muzycznych w Poznaniu i w Warszawie, w 1950 roku otrzymał Nagrodę Państwową za kompozycje chóralne, specjalnie za „Wesele Lubelskie", za balet „Paw i Dziewczyna" i za pieśń „Arion" od słów Puszkina.

Prapremiera „Pawia i Dziewczyny" odbyła się w Operze wrocławskiej w roku 1949, pod dyrekcją Kazimierza Wiłkomirskiego, z niezwykle interesującą kreacją Henryka Tomaszewskiego w roli boga Indry w postaci pawia, toteż muzyka Tadeusza Szeligowskiego znana już była zespołowi wrocławskiej Opery. Libretto „Buntu żaków" wybitnego pisarza Romana Brandstaettera, opowiadało o historycznej rewolcie żaków krakowskich, protestujących w 1549 roku przeciw niesprawiedliwości i pysze ówczesnych możnowładców i przeciw scholastycznym profesorom Uniwersytetu Krakowskiego, a domagających się prawa do nauki dla ubogich pauprów. Bohaterem opery, a właściwie wielkiego muzycznego widowiska historycznego, jest społeczność żakowska. Miłosna historia bakałarza Konopnego — płomiennego trybuna plebejskich żaków — była jedynie sceniczną anegdotą zbiorowego konfliktu, kończącego się opuszczeniem przez żaków murów Krakowa. Muzyka Tadeusza Szeligowskiego melodyjna i komunikatywna ,nawiązująca do tradycji narodowych, nie dawała wprawdzie dużego pola do popisu dla solistów, ale w partiach chóralnych i zbiorowych osiągała najwyższe walory artystyczne. Niewątpliwie „Bunt żaków" był kontynuacją twórczości pieśniarskiej i kantatowej, w której Szeligowski był prawdziwym mistrzem.

Jak już powiedziałem kierownictwo muzyczne prapremiery spoczywało w rękach Adama Kopycińskiego, inscenizacja i reżyseria były dziełem Emila Chaberskiego i znakomitego reżysera operowego Adolfa Popławskiego, scenografię projektował Stanisław Jarocki, chór przygotowywał Tadeusz Markowski a choreografię Zygmunt Patkowski. W licznych partiach solowych a nawet w epizodach wystąpiła cała plejada najlepszych śpiewaków Opery wrocławskiej, m. in. w roli Jana Konopnego — Adam Dachtera i Aleksander Saniewski — wybitni tenorzy dramatyczni, w roli Króla Zygmunta Augusta — Henryk Łukaszek, Antoni Szczurowski i Roman Wasilewski, w roli podkanclerzego koronnego Mikołaja Graby — Władysław Szeptycki, w roli renegata Nosala — Zygmunt Biliński, rektora Prokopiadesa — Sławomir Żerdzicki, w roli burmistrza krakowskiego, Kurzelowity — Jan Romejko i Antoni Wolak, syna Kurzelowity — Aleksander Majewski, w roli Anny, ukochanej Konopnego, córki Kurzelowity aż 4 wybitne śpiewaczki — Hanna Christi, Halina Halska, Helena Zawierska i Irena Żychowska, w roli jej opiekunki, Marty — Janina Kozoń, Wanda Roessler-Stokowską i Halina Szczegłowska, w roli pachołka Tęgogęby — Wacław Wronecki, w rolach profesorów — Stefan Budny i Stanisław Szuflet, w roli rybałta Wiercimaka — Alfred Czopek... itd. Kiedy przeglądamy program tego wielkiego widowiska zdumiewamy się jak liczną i wyborową obsadą solistów dysponowała wówczas Opera wrocławska.

Wystawienie „Buntu żaków" było wielkim ewenementem w ówczesnym życiu kulturalnym kraju. Była to bowiem pierwsza opera współczesnego kompozytora polskiego wystawiona na polskiej scenie operowej po II wojnie światowej. Opera wrocławska wystawiła „Bunt żaków" w Warszawie zyskując znakomite recenzje, i mimo niewątpliwych mankamentów nieco statycznej akcji, duże powodzenie u słuchaczy, czego widomym rezultatem była Nagroda Państwowa I stopnia dla kompozytora, a proporzec przechodni CRZZ dla najlepszego zespołu operowego w Polsce wręczony został zespołowi Opery wrocławskiej (nb. Państwowa Opera we Wrocławiu po trzykrotnym zdobyciu tego proporca rok po roku, zdobyła to zaszczytne trofeum na własność!, oraz w krótkim czasie wystawienie „Buntu żaków" na scenie oper w Poznaniu i w Warszawie.

Po niewątpliwym sukcesie „Buntu żaków" Tadeusz Szeligowski poświęcił się przeważnie twórczości scenicznej. Powstała opera dla dzieci „Krakatuk" i pełnospektaklowy balet „Mazepa", poczem pociągnęła kompozytora tematyka epoki automatyzacji i cybernetyki. Z pasją pogrążył się w studiowanie naukowej i fantastycznej lektury, czego wynikiem była opera „Teodor Gentleman" z nurtującym ówczesne środowisko intelektualistów problemem: czy człowiek nie stworzy sobie konkurencji automatu, obdarzonego równą czło-

wiekowi inteligencją i... wolną wolą! Libretto do tej opery napisał Czesław Chruszczewski, aranżując w Instytucie Cybernetyki, produkującym automaty wysokiej precyzji, sprzysiężenie robotów przeciw ludzkości i wreszcie w koszmarnym śnie wynalazcy, profesora Marceau, kataklizm wywołany przez zbuntowane automaty zmiatający jak wybuch bomby atomowej wszystkich ludzi z ziemi, której powierzchnia zamienia się w ciekłą lawę... Na szczęście to był tylko sen i profesor miał jeszcze szanse wyzwolenia się spod przemocy stworzonych przez siebie robotów. Muzyka, wybitnie funkcjonalna, oddawała w sugestywnej motoryczności tempo i nerwowość życia w nadchodzącym świecie automatyzacji. W monologach uczonych brzmiała pasja nowoczesnego człowieka, tworzącego nowę erę... Nie brakowało w tej żarliwej i gwałtownej muzyce i ironii — jakby ostrzeżenia ludzkości przed kataklizmem wywołanym ludzkim rozumem i popędliwością.

Szeligowski złożył szkic opery w ręce dyrektora Opery wrocławskiej — Adama Kopycińskiego. Śmierć jednak nie pozwoliła mu wykończyć tego wielkiego dzieła. Muzyka do obrazu kataklizmu w III akcie nie została ukończona. Adam Kopyciński, w którego rękach spoczywało kierownictwo muzyczne spektaklu, i Lia Rotbaumówna — inscenizator i reżyser prapremiery, wypełnili scenę kulminacyjną — zagłady świata — abstrakcyjnymi obrazami filmowymi z muzyką aleatoryczną. Efekt był naprawdę wstrząsający. Scenografię — wizję świata XXI wieku — zaprojektowała z dużą fantazją Aniela Wojciechowska. Prapremiera odbyła się 21 lipca 1963 roku i odbiła się szerokim echem nie tylko w środowisku muzycznym całej Polski. Z bardzo trudnych wokalnie i aktorsko ról w pamięci pozostały kreacje Janusza Zipsera w partii tytułowej, Danuty Paziukówny, Haliny Słoniowskiej i Marii Tomczak grających rolę Otylii Charmin, Włodzimierza Denysenko i Eugeniusza Stawierskiego w roli profesora Marceau oraz Aleksandra Majewskiego i Antoniego Szczurowskiego w roli Dyrektora Alfa. Na ponowne przypomnienie zasługuje pełna fantazji reżyseria Lii Rotbaumówny i znakomicie poprowadzona trudna partia muzyczna pod batutą Adama Kopycińskiego, oraz fantazyjna choreografia tańca robotów Kazimiery Patkowskiej.

Na następną prapremierę polskiej opery współczesnej we Wrocławiu trzeba było znów czekać aż 11 lat! 22 lutego 1974 roku wystawiono na wrocławskiej scenie operowej dramat muzyczny w trzech aktach wrocławskiego kompozytora Ryszarda Bukowskiego „Pierścień Wielkiej Damy" według sztuki Cypriana Kamila Norwida do libretta Marii Straszewskiej. Było to bez wątpienia wielkie wydarzenie w polskim życiu muzycznym: pierwsza polska opera do tekstu Cypriana Kamila Norwida. Pełna wyrazu, naznaczona dramatycznym sarkazmem i poetyckim polotem muzyka Bukowskiego znakomicie oddawała klimat dramatu norwidowskiego. Poważną rolę w kształtowaniu atmosfery muzycznego dramatu, pełnego niedomówień i starć psychologicznych, odgrywała partia orkiestrowa, jak zwykle u Bukowskiego pełna niespodziewanych zwrotów melodycznych i harmonicznych, wyrafinowanie zinstrumentowana. Kierownictwo muzyczne spoczywało w rękach Andrzeja Rozmarynowicza, reżyserowała „Pierścień Wielkiej Damy" Maria Straszewska w scenografii Stanisława Bąkowskiego. Choreografia i pantomima była dziełem Leona Góreckiego, chór przygotowywał Janusz Ambros.

Prapremiera dramatu muzycznego Ryszarda Bukowskiego odbyła się za dyrekcji Bolesława Jankowskiego, który nierzadko sięgał po współczesne dzieła muzyczne. Przypomnę tylko, że za dyrekcji Bolesława Jankowskiego ujrzeliśmy na scenie Opery wrocławskiej m. inn. „Harnasie" Szymanowskiego, balet Romualda Twardowskiego „Rzeźby Mistrza Piotra" w choreografii Teresy Kujawy, w tej samej choreografii „Spartakusa" Chaczaturiana, „Czar miłości", „Noce w ogrodach Hiszpanii" Manuela de Falli, opery — „Albert Herring" Brittena, „Godzinę Hiszpańską" Ravela w reżyserii Haliny Dzieduszyckiej, „Porgy and Bess" Gershwina w reżyserii Bolesława Jankowskiego, „Magnusa" śląskiego kompozytora Józefa Świdra w reżyserii Barbary Radeckiej. Bolesław Jankowski zamówił również u wrocławskiego kompozytora Tadeusza Natansona operę „Tamango", do której libretto napisał młody poeta wrocławski Henryk Gała według opowiadania Prospera Merimée. Prapremiera „Tamaga" odbyła się już po rezygnacji Bolesława Jankowskiego z dyrekcji Opery wrocławskiej, kiedy kierownikiem artystycznym Państwowej Opery we Wrocławiu był Ludwik Mika. Kierownictwo muzyczne tej barwnej opery, osadzonej w egzotycznym klimacie opowiadania Prospera Merimée, rozgrywającej się w południowej Afryce, skąd handlarze niewolników wywozili do Ameryki całe wsie nieszczęśliwych murzynów, spoczywało w rękach Jerzego Zabłockiego, reżyserowała Barbara Kilkowska w scenografii Mariana Stańczaka. Choreografię, opartą na oryginalnych afrykańskich motywach tanecznych układał przy współpracy Henryka Sawickiego, tancerz z Republiki Gwinei, Djiba Kanté, kierownikiem chóru był Lucjan Laprus. Muzyka związana integralnie z akcją sceniczną, oparta na wielu wyraźnie zarysowanych motywach przewodnich, w partiach solowych reprezentowana przez recitatywy przypominające Sprechgesang i pieśni w charakterze songów, w scenach zespołowych odznaczała się szeroko pojmowaną polifonią. Dramaturgia tragicznego opowiadania Merimée znalazła śmiałe odbicie w partyturze Natansona. Niestety, niezbyt pomysłowo rozwiązana, symultaniczna akcja skrępowana nie dość funkcjonalną scenografią, nie pozwoliła na pełne wykorzystanie interesującej, pełnej dramatycznych napięć muzyki.

Opery i balety polskich kompozytorów współczesnych znalazły szeroki udział w repertuarze wrocławskiej Opery w okresie dyrekcji Roberta Satanowskiego. Już na otwarcie pierwszego sezonu operowego pod dyrekcją i kierownictwem artystycznym Roberta Satanowskiego 19 listopada 1977 roku

ukazała się na scenie kameralnej Państwowej Opery wrocławskiej, powołanej przez Satanowskiego, w Auli Leopoldina Uniwersytetu Wrocławskiego pierwsza opera napisana według tekstu Stanisława Ignacego Witkiewicza — widowisko muzyczne w 2 aktach Edwarda Bogusławskiego „Sonata Belzebuba". Świetne przedstawienie — pełne niespodzianek muzycznych i scenicznych, humoru, dowcipu i jakże charakterystycznej dla Witkacego filozofii, prezentowanej w sposób ironiczny, odbyło się pod muzycznym kierownictwem Roberta Satanowskiego w pomysłowej reżyserii Bogdana Hussakowskiego i w dostosowanej do ironicznego klimatu spektaklu a zarazem do barokowego wnętrza Leopoldyńskiej Auli scenografii Jana Polewki, w dowcipnej choreografii Teresy Kujawy z orkiestrą przedzierzgającą się wraz z dyrygentem w diabły z wyrastającymi z czupryn rogami. Zdobyła ona od razu ogromne powodzenie u wrocławskiej publiczności. I co za obsada: Maciej Witkiewicz w roli satanicznego Joachima Baltazara, Mariusz Majewski w roli kompozytora Szentmichalyi, sprzedającego duszę diabłu za skomponowanie genialnej sonaty, która okazała się... ciszą!, Jadwiga Gadulanka w roli wybuchającej namiętnością Hildy Fajtcacy, Erwin Nowiaszak jako egzaltowana babcia Julia, Janusz Temnicki w roli bohaterskiego arystokraty Hieronima Sakalyi, Anna Witkowska jako niewinna narzeczona Szentmichalyia, Antoni Bogucki jako tajemniczy podróżnik Rio Bamba, Urszula Walczak, Stanisław Jura, Włodzimierz Tyszler itd. itd. Kapitalny zespół, który potrafił bawić się, grając i śpiewając w tej naprawdę po Witkacowsku zaaranżowanej operze komicznej. Niestety Uniwersytet Wrocławski pozbawił wkrótce „Sonatę Belzebuba" wspaniałej oprawy, wymawiając wrocławskiej Operze gościnę w Auli Leopoldina i widowisko Bogusławskiego-Witkacego przeniesiono do foyer Państwowej Opery we Wrocławiu.

Następne sezony dyrektury Roberta Satanowskiego w Operze wrocławskiej naznaczone były m. inn. prapremierami polskich baletów: „Ad libitum" do muzyki Kazimierza Serockiego z librettem Małgorzaty Dzieduszyckiej-Ziemilskiej, Symfonia h-moll „Polonia" Ignacego J. Paderewskiego z librettem Małgorzaty Komorowskiej, „Miłość Orfeusza" do libretta Anny Świrszczyńskiej i nowa wersja „Medei" z librettem Andrzeja Lisa z muzyką Juliusza Łuciuka, „Sinfonietta" Kazimierza Serockiego — wszystkie wymienione balety w choreografii i reżyserii Teresy Kujawy oraz „Quatro Movimenti" Bogusława Schaeffera w insceniazcji i choreografii Emila Wesołowskiego, a później „Mity" Karola Szymanowskiego w inscenizacji i choreografii Teresy Kujawy.

10 czerwca 1981 znów Witkacy na scenie Opery wrocławskiej! Tym razem opera według dramatu Stanisława Ignacego Witkiewicza z muzyką i librettem Zbigniewa Bargielskiego „W małym dworku". Muzyczne kierownictwo nad bardzo trudną realizacją skomplikowanej partytury objął Robert Satanowski, reżyserował Wojciech Szulczyński, scenografię projektowali Lidia i Jerzy Skarżyńscy. Jakże to trudne zadanie przenieść na scenę operową tak ironiczną i tak specyficzną w klimacie sztukę Witkacego. Mam wrażenie, że kompozytor i zarazem librecista „witkacowskiej opery" zasugerował się „dziwnością" twórczości plastycznej, niektórych „transcendentalnych" dramatów, samą osobowością wielkiego a zarazem niezwykle odbiegającego od wówczesnego otoczenia twórcy. Dramat Witkacego jest tym niesamowity, że niebywałe historie z duchem Anastazji Nibek rozgrywają się w codziennym, natuarlnym otoczeniu, które z zupełnym spokojem reaguje na zjawianie się ducha nieżyjącej pani domu, jakby to było coś zupełnie naturalnego. Zbigniew Bargielski niezwykle ekstrawagancką, awangardową, bardzo ciekawą, ale przenoszoną akcją dramatu w nadrealistyczny klimat muzyką, nałożył na groteskę folozoficzną Witkacego nową warstwę groteski muzycznej, niszcząc „dziwność" transcydentalnego zdarzenia. Nieporozumienie pogłębili jeszcze Skarżyńscy, budując scenografię bardzo interesującą, ale też bardzo dziwną — z otwierającym się grobowcem Anastazji Nibek w tle. W ten sposób „dziwność" naturalnego zjawiania się ducha Anastazji została zamieniona w zjawianie się upiora z horroru — prosto z grobowca. Również wymyślne kostiumy w jakie scenografowie poubierali wszystkie postacie dramatu niszczyły tak ważne wrażenie naturalności życia w małym dworku Nibków. Wykonawcy według wskazań reżysera również poruszali się dziwacznie, z trudem pokonując zawiłości bardzo, jak już powiedziałem, skomplikowanej muzyki Bargielskiego. Był to niewątpliwie bardzo odważny eksperyment.

29 października 1981 roku ukazała się na scenie kameralnej wrocławskiej Opery opera Zbigniewa Rudzińskiego „Manekiny", do której libretto według nowel Brunona Schulza ze zbiorów „Sanatorium pod klepsydrą" i „Sklepy cynamonowe" napisał sam kompozytor. „Manekiny" powstały na zamówienie Roberta Satanowskiego i pod jego kierownictwem muzycznym. Stały się ogromnym wydarzeniem artystycznym, ewenementem w życiu muzycznym całego kraju. Muzyczny dramat symboliczny Zbigniewa Rudzińskiego znakomicie oddawał atmosferę i ideę prozy Schulza a równocześnie nawiązywał do idei XVI-wiecznego dramatu liturgicznego, do „rappresentazione", przepełnionego symbolami, gdzie problem stworzenia i działania stwórcy wiąże się z niedolą i niedoskonałością istnienia ludzkiego. Na małej scence skonstruowanej na wielkiej scenie opery (gdzie znajduje się również orkiestra i siedzą widzowie) Janusz Wiśniewski i Marek Grzesiński zainscenizowali izbę krawca Jakuba, w której zjawiły się istoty ludzkie stworzone wyobraźnią krawca-artysty. Kapitalną postać poetyzującego krawca-stwórcy stworzył Antoni Bogucki, znakomity w wyrazie — zarówno jako aktor, jak i śpiewak trudnych głosowo i interpretacyjnie monologów. Świetną postać służącej Adeli, przemieniającej się w wyobraźni Jakuba w przepełnioną seksem kobietę z biczem — Magdę Wang, stworzyła Ewa Iżykowska, demoniczną, nieszczęśliwą Królową Dragą była Barbara Figas,

kalekim Edziem, opanowanym manią śpiewaczą — Piotr Czajkowski, satanicznym anarchistą Luccheni — Feliks Tarnawski. Dwie utalentowane artystki chóru Aurelia Adamczak i Jolanta Michalak grały i śpiewały piekielnie trudne, zespolone „mechanicznie" ze sobą zarówno gestycznie jak muzycznie i wokalnie role „dziewczynek do szycia" Poldy i Pauliny.

Wszystkie trzy opery kameralne — „Sonata Belzebuba", „W małym dworku" i „Manekiny" zostały przez Roberta Satanowskiego powtórzone na scenie kameralnej Teatru Wielkiego w Warszawie. „Sonata Belzebuba" i „Manekiny" były wielokrotnie wystawiane na zagranicznych festiwalach muzycznych i teatralnych.

31 stycznia 1982 roku ukazała się na scenie wrocławskiej Opery opera-baśń muzyczna „Błękitny Kot" Jadwigi Szajna-Lewandowskiej z librettem napisanym wierszem na motywach bajki wschodniej przez Tadeusza Zasadnego. Wrocławska kompozytorka Jadwiga Szajna-Lewandowska napisała już wiele baletów, oper i wodewili dla dzieci i młodzieży. M. inn. dużym powodzeniem cieszyły się we Wrocławiu dwa jej balety w choreografii Maksymiliana Mroza i Klary Kmitto — „Pinokio" według słynnej opowieści Carlo Collodiego oraz „Porwanie w Tiutiurlistanie" na motywach opowieści Wojciecha Żukrowskiego.

Muzyka „Błękitnego Kota" prosta i melodyjna, daje pole do popisu śpiewakom i podoba się młodym widzom, którzy tłumnie oglądają tę zabawną baśń muzyczną przez wiele sezonów. Kierownictwo muzyczne spektaklu, wyreżyserowanego z dużą ilością dowcipnych i fantastycznych pomysłów, z bardzo dobrze aktorsko prowadzonymi śpiewakami przez Halinę Dzieduszycką, w scenografii Zbingiewa Bednarowicza i pełną humoru choreografią Klary Kmitto, spoczywało w ręku Tadeusza Zatheya. W dwa lata później, już za dyrekcji Wiktora Herziga wystawiono na scenie wrocławskiej Opery po raz pierwszy 13 października 1984 roku wielką opero-baśń Witolda Rudzińskiego „Pierścień i Róża", do której libretto napisał Stanisław Karaszewski według słynnej powieści Wiliama Makepiece'a Thackeray'a w przekładzie Zofii Rogoszówny .Jest to ogromne, pełne fantastycznych pomysłów i baśniowych scen widowisko, wyreżyserowane z ogromną fantazją, z włączeniem młodocianej widowni do akcji przez Halinę Dzieduszycką w niezwykle pomysłowej scenografii Józefa Napiórkowskiego i Ryszarda Stobnickiego, która pozwala na 16-to — krotną zmianę baśniowych dekoracji na oczach widzów. Ruch sceniczny finezyjny a zarazem pełen temperamentu przygotował Jerzy Kozłowski, a chór Janusz Mencel i Ewa Bujoczek. Muzyka Witolda Rudzińskiego pełna dowcipnych kontrastów harmonicznych i łatwo wpadających w ucho melodii, zabawnych, związanych z akcją cytatów dała sposobność realizatorom do budowania fantastycznych, baśniowych sytuacji, a aktorom do stworzenia bajkowych postaci. Spośród niezwykle licznej obsady, reprezentującej władców, dwory, armie dwóch sąsiadujących ze sobą krain — Paflagonii i Krymtatarii i postaci baśniowych, młodzi widzowie napewno zapamiętali sobie szlachetnego królewicza Lulejkę, którego na premierze grał i śpiewał Antoni Szeremeta, jego ukochaną królewnę Różyczkę — Annę Witkowską i Danutę Paziukównę, zabawnego króla Paflagonii, Walorozo — Stanisława Jurę, złośliwą ochmistrzynię Gburię-Furię Urszulę Walczak i Teresę Skrzyńską, przezabawnego wodza wojska paflagońskiego, Zerwiłebskiego — Ludwika Mikę i zakochanego bez pamięci w królewnie Różyczce, pretendenta do ręki królewny Paflagonii, Angeliki (Marianna Boruta i Bożysława Kapica) bardzo komicznego księcia Bulbo, którego grali z temperamentem Wojciech Halicki i Józef Walczak i wreszcie Trubadurów inicjujących wspólną zabawę widowni z aktorami: Tadeusza Prochowskiego, Stanisława Lenarta, Marka Szydło i Adama Urbana...

Polską prapremierą był bez wątpienia również „Śpiewnik domowy" zainscenizowany przez Marię Fołtyn z pieśni Moniuszki do libretta napisanego przez Ernesta Brylla. Rodzajowe sceny, przepojone patriotyzmem, zbudowane na treści znanych pieśni Moniuszki, oddawały klimat tych bezpretensjonalnych, pełnych wdzięku i miłości ojczyzny klejnotów polskiego pieśniarstwa, wyczarowanych w pięknej scenografii Mariana Kołodzieja, pod muzycznym kierownictwem Marka Tracza. Na premierze pieśni Moniuszki wykonywane były z oryginalnym akompaniamentem fortepianowym, później, z orkiestrą w instrumentacji Kazimierza Wiłkomirskiego, skomponowanej specjalnie do wrocławskiego widowiska.

Po prapremierze baletu „Antygona" Ryszarda Bukowskiego do libretta Włodzimierza Traczewskiego według tragedii Sofoklesa, spektaklu prezentowanego w Warszawie z okazji 200-lecia polskiego baletu, Państwowa Opera we Wrocławiu, kontynuując na swej scenie cykl światowych prapremier oper napisanych przez współczesnych kompozytorów polskich do librett osnutych na podstawie sztuk Stanisława Ignacego Witkiewicza — jako jedyny teatr operowy w Polsce — prezentuje „Nowe Wyzwolenie" Krzysztofa Baculewskiego.

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

CO DWA TYGODNIE!

ruch muzyczny ARTYKUŁY
ESEJE
RECENZJE koncertów, przedstawień operowych, płyt, książek WYWIADY
FELIETONY

ruch muzyczny

WIĘCEJ WIEDZIEĆ WIĘCEJ SŁYSZEĆ

ruch muzyczny
PRZEWODNIK po życiu muzycznym
w kraju i na świecie

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE PAŃSTWOWEJ OPERY WE WROCŁAWIU

kierownik artystyczny
FELIKS TARNAWSKI

kierownik muzyczny
KAZIMIERZ WIENCEK

kierownik baletu
KLARA KMITTO

kierownik chóru i chórmistrz
JANUSZ MENCEL

dyrygenci
JAN MARYNOWSKI
JAN ŚLĘK
MAREK TRACZ
KAZIMIERZ WIENCEK
TADEUSZ ZATHEY

asystent dyrygenta
STANISŁAW RYBARCZYK

asystenci reżysera
MARIA BOSKO
URSZULA WALCZAK

inspicjenci
ALICJA ANCZEWSKA
RUTA SYLDORF
MARIA WANOTH

opracowanie graficzne
JACEK ĆWIKŁA

reprodukcje
MARIA BEHRENDT

redakcja programu
TERESA CZERNIEJEWSKA-HERZIG

kierownik działu koordynacji pracy artystycznej
AŁŁA BOYKO

wydawca
Państwowa Opera we Wrocławiu, ul. Świdnicka 35 — 50-066 Wrocław

telefony: 326-41/6 — centrala
367-27 — Biuro Obsługi Widzów

Cena 80,— zł

WZGraf. Strzelin, zam. nr 213/86 — 1000 J-5