

zawoję...
Oto, najmilszy, z czym przyszedłem do Was. Nie przypuszczałem, iż będę miał tylu słuchaczy, bo in-

owoc...
dzie nasza katolicka młodzież Uniwersytetu Katolickiego.
(Tekst wg stenogramu)

M. Boruta

„Krakatak“ Szeligowskiego

Polska prapremiera w Operze Bałtyckiej

DZIECI bardzo kochają bajki, lecz rozumieć bajki potrafią tylko dorośli. Ci ostatni zaś, według słów libretta, zazwyczaj „dzieci nie rozumieją i to ich wielka wada, a przecież różne się rzeczy dzieją, które fantazja nazwać wypada“. Genialny jest nasz Szeligowski!

Napisał bowiem operę, w której sam spektakl, a częściowo i muzykę — pokocha każde dziecko, ale prawdziwą dobroć, fantastyczną, bezgraniczną głupotę ludzką, całą groteskę jej wad, przejawy rozumu i serca, pojęcia wojny i pokoju, totalistyczną siłę i praworządność zrozumie — mimo dość wyraźnych i kilkakrotnych deklaracji Wuja Fantazjusza — tylko myślący człowiek dorosły. Na tym polega zresztą genialność owej „opowieści“ Hofimanna, gdzie w alkoholowym labiryncie skojarzeń fantazji z rzeczywistością, jakichś sennych zlepeków z trzeźwą logiką, mimo że ostatecznie nie wiadomo co to jest „Dziadek do orzechów“ i kim właściwie jest pan Alin, co — jak sam Hoffmann — „malarstwo, muzykę i prawo w dalekich krajach studiował“, czy też ów tajemniczy Wuj Fantazjusz, pozostaje jednak w ostatecznym rezultacie jakiś esencjonalny osad, który nam coś konkretnie daje do myślenia i jednak coś mówi. Tekst Krystyny Niżyńskiej pogłębił bajkę i nakazał jej dużo i dokładnie mówić, a muzyka Tadeusza Szeligowskiego nadała klimat i konstruktywną logikę. Pisaliśmy już o tej operze ogólnie. Przejrzyjmy więc dziś do samej recenzji dzieła i jego wykonania.

Libretto Niżyńskiej podobało się nam nie tylko dlatego, że pisane jest łatwo, prosto, muzykalnie, a nawet dowcipnie, ale przede wszystkim dlatego, że uciekając w świat bajki mądre go rozbudowuje i wygłasza myśli oraz idee ogólnoludzkie, ponadhistoryczne, a nawet „ponadetapowe“. Duża forma twórczości operowej, dramatycznej, czy powieściowej znajduje się przy dzisiejszym tempie życia i jego przemian w poważnym niebezpieczeństwie. To, co dziś wydaje się współcześnie aktualne i pozytywne, już jutro może się stać zdezaktualizowaną i wręcz negatywną historycznością. Wynikająca ze świata bajki wiara w dobroć człowieka, to nieśmiertelny temat. Umieszczenie realistycznego toku akcji w Warszawie, co wynika z prologu i sceny ostatniej jak również zaakcentowanie polskości w balecie i akcie, formalnie jest słuszne i, jak już pisaliśmy, oparte na historycznych koneksjach Hoffmanna z Warszawą. Widzimy natomiast pewien brak systematyzacji w samej strukturze libretta. Hania bowiem ma tu aż dwa różne sny: jeden krótszy, baletowy z finałem operowym, drugi zaś o wiele dłuższy — czysto operowy. Mimo różnic w akcji i charakterze, łączy oba te sny wspólny im temat — „myszy“ i w ten sposób można by uznać oba sny za jeden i, jako jedną bajkę, bez potrzeby aż dwukrotnego powrotu pod choinkę, która raczej powinna stanowić tylko początek i koniec opery.

Szeligowski, to kompozytor o wielkiej kulturze i niemałej mądrości muzycznej. Z młodszych, on jeden jedynie — jak dotąd — potafi się zdobyć w Polsce na wielką formę muzyczną i wypełnić ją treścią, posiadającą cały czas sens i dla każdego dostępne piękno. Harmonizuje spokojnie i mądrze. Lubi politonalność, lecz respektuje tonalność. Z erudycją i zamilowaniem cytuje obce style, od najstarszych do najmłodszych, ale ma przecież i styl własny, w którym systematycznie stosuje „errinerrungs“ — motywy, nadające całości jasność i logiczne powiązania. Związał uwerturę w A-dur rozpoczynając dwukrotnie, przez 15 taktów, maestosą tematu orzecha Krakatuka, którego nazwa padnie z ust Astrologa dopiero po blisko 2 godzinach akcji. XIX-wieczną Warszawę ilustruje leno cantabile pieśni Kurpińskiego na słowach „Pewno, ach pewno, mój Filon miły...“, nastroj wigmilijny powiększa fragment „Lulajże Jezuniu“ w ujęciu Chopinowego Scherza.

W świecie bajek przy „Kopciuszkę“ jest oczywiście Prokofiew, przy „Słowiku“ — Strawiński, a przy „Twardowskim“ — „Albośmy to jacy-tacy“, jako hold dla Różyckiego, no i bezpośrednio następująca reminiscencja własna „Szukam cię, Nosalu po całym Krakowie“ z „Zaków“. W grotesce „Regnum Salcesoniae“ trudno się było ustrzec kompozytorowi od równie groteskowych wpływów Prokofiewa, a „spiczaste“ nuty Astrologa, czy lamentoso Królowej, mogły nasunąć nam na myśl „Kogucika“ Korsakowa. Był też i Wagner, a nawet sam temat Krakatuka jednym przypomniał początek „Złotego Cielca“, in-

nym chór z krzyżowymi mieczami z Gounodowskiego „Fausta“. Można tak szukać jeszcze dalej, stwierdzając też analogię i z I tematem „Patetycznej“ Czajkowskiego.

I cóż nam to da? Pewne podobieństwo i analogie zawsze są możliwe. Gorzej, gdy dzieło jest niepodobne do niczego... W dobrej orkiestracji używa potrójnych trąbek, waltorni i pu-



zonów bez tuby, jak również w świetnych zespołach, daje trzygłosowy chór lalek, 3 Heroldów, 3 Dworki, a nawet 3 Nianki. Natomiast w 13-osobowej obsadzie solistów ani jednego mezzo. Nie było zadanie stanęło przed kompozytorem w zakończeniu dzieła pod choinką, gdzie zastosowanie silnych efektów zbiorowych byłoby nie możliwością. Zbrakło tu może muzycznego podkładu do tej sceny, jakiegos interludium, nawiązującego do obrazu I.

Kończy jednak Szeligowski swą operę piano, mistrzowsko przeprowadzonym sekstem a capella „Serce marzy, ale rozum te marzenia w rzeczywistość piękną zmienia. Skończona już baśń...“ Natchniona to karta partytury i wruszający moment, gdy na tle imitowanych dzwonów ukazują się jeszcze z oddali fantastyka elementów świata bajki. Piękny to świąt i udana to opera, która go przedstawia, ale wbrew słowom, że nie ma w nim „kłótni, waśni“ stwierdzamy, że biją się w nim jednak ciągle i bardzo zawzięcie, a wcale nie gorzej niż my w naszej rzeczywistości, przy czym nienawiść myszy do lalek wydaje się być wcale nie mniejsza, niż Arabów do Izraela. Mi mo wszystko „Krakatak“ powinien wejść i na inne sceny nasze, a z pewnością gdzieś i na zagranicę.

„Krakatak“ to twardy orzech do zgryzienia dla wykonawców. Opera pisana jest wokalnie, ale jest trudna pod każdym względem. Operze Bałtyckiej po raz pierwszy przypadł zaszczyt wykonania prapremiery współczesnego dzieła. Wywiązała się ona nie jak młoda, będąca jeszcze do niedawna „Studiem“ placówka, lecz jak całkiem dojrzały, dobrze prowadzony teatr. Wielką to zasługa dyr. dr Zygmunta Łatoszewskiego, który teatr ten tak postawił i z takim pietyzmem mógł muzycznie opracować i przedstawić nowe polskie dzieło. W. Bergy wykazał cały swój reżyserski talent, bo reżyseria tych fantastykności wy magała i od niego fantastycznej pracy. Również i scenograf R. Bubicie pięknie i rozumnie rozwiązał zagadnienia malarskie. Sądźmy jednak, że podział opery aż na 11 obrazów jest za duży. Obrazy III aktu II (na propekcie) oraz II aktu III na tle źle wyświetlonej zresztą dekoracji — uważamy za zbędne. Kostium „Dziadka“ raczej nieudany. Choreografia J. Jarzynówny-Sobczak ładna i efektowna. Trafnie osadzeni soliści stanowili zgarny komplet ładnych głosów, do brego śpiewu i dobrego aktorstwa. A więc: Z. Czepielówna (Matka), H. Moloń (Hania), Z. Konrad (Królowa), D. Zimna (Pirlipata), i E. Tłomińska (Jedrek) oraz E. Banaszczyk (Fantazjusz), J. Podsiadły (Mysi Król), S. Cejrowski (Alin), J. Gdaniec (Król), Fr. Kokoł (Marszałek i Ojciec), J. Kusiewicz (Astrolog), i M. Wiazło (Amadeusz). „Dworkami“ były: D. Babicka, L. Borowska, i S. Droszyńska. „Niankami“: K. Bródkówna, A. Węgrzyn-Sliwińska i M. Woroniecka, a „Heroldami“: G. Wielikaniec, W. Prabucki i P. Trzebiatowski. W balecie wystąpili: Hanna Tarnawska (Kopciuszek), U. Krajewska, H. Zawadzka, M. Palulis oraz K. Regliński, H. Muszalić, B. Cesarz, Z. Jasman i E. Dobraczyński. Dla wszystkich realizatorów, solistów śpiewaków i tancerzy oraz dla orkiestry i chóru — wyrazy uznania.

11000 (Kopciuszek), H. T. 1952 (w. 11-1952)