

Kazimierz Pękiel

665 „BARON” KRÓLA WALCA

W oczekiwaniu na zapowiedziane najważniejsze wydarzenia sezonu w Operze Poznańskiej — nową wersję „Fausta” Gounoda oraz „Salome” Ryszarda Straussa — dla podsylenia napięcia otrzymaliśmy coś w nastroju karnawałowym: „Barona cygańskiego” Jana Straussa. Wbrew anachroniczności libretta (choć fachowcy cenią je dość wysoko obok librett dwóch pozostałych najlepszych operetek tego kompozytora, tj. „Zemsty nietoperza” i „Nocy w Wenecji”) „Baron cygański” okazał się wydarzeniem nadspodziewanie aktualnym jako zjawisko czysto muzyczne. Wobec dzikiego tłoku na salach balowych, których właściciele w pogoni za zyskiem już dawno przestali mieć na względzie przyjemność swoich gości, wobec zgoła haniebnego poziomu orkiestr karnawałowych, w których rzepo-

leniu trudno poznać już nawet nie Straussa, ale w ogóle walca — „Baron cygański” w Operze Poznańskiej jest oazą sztuki, jedyną okazją do refleksji nad istotą i czarem walca. Bo właśnie walc jest muzycznym bohaterem „Barona cygańskiego” (i każdej innej operetki Jana Straussa): posiada pełną polotu melodię, leżkę tkliwego retro oraz rozkołysany rytm, pełen finezji i dynamiki. Najpierw mamy introdukcję, wyzyskującą pomysłowo bogactwo barw instrumentalnych na sposób symfoniczny, tworzącą tło dla walca, który pojawia się zrazu nieśmiało, nabiera tempa, rozwija się na falach rytmu — i porywa bez reszty urodą swej melodii.

Aliści „Baron cygański” w Operze Poznańskiej, świetnie przygotowany muzycznie przez Mieczysława Dondajewskiego, jest nie tylko do słuchania, a



Na pierwszym planie od lewej: K. Matecka, Z. Sobis, T. Chodziak, Cz. Ciszewski

walc nie jest tu jedynym bohaterem, choć był bez wątpienia kulminacją spektaklu: sekwencja wielkiego walca w układzie Barbary Kasprowicz, odtąnczonego przez jej młodych tancerzy, dała mi najwięcej satysfakcji.

Warunki dużej sceny operowej uwierzytelniły prawdę, która nie zawsze i nie dla wszystkich była oczywista: że „Baron cygański” (i kilka innych dzieł wiedeńskiego króla walca) wykroczył daleko poza granice gatunku operetki i jest w pełnym tego słowa znaczeniu operą komiczną. To już nie muzyka ogródkowa — jak utrzymywała ongiś niemiecka krytyka muzyczna — lecz pełnowartościowy dramat muzyczny, wyraz pogodnej atmosfery mieszczaństwa wiedeńskiego z okresu cesarstwa, uwznioślonej urokiem naddunajskiej przyrody.

Danuta Baduszkowa, jak się wydaje, wyciągnęła z tego faktu wszystkie możliwe wnioski. Wykorzystując walory przestrzeni scenicznej, zakomponowanej przez Stanisława Bakowskiego, wykorzystując też potężny zespół śpiewaków i statystów zaprezentowała nam w pełni atrakcyjną operę komiczną punktując szczególnie wyraziście wszystkie sceny zbiorowe i ich dramatyczne finały. W wypadku solistów Danuta Baduszkowa zadbała o ich właściwe uplasowanie na scenie oraz skuteczne i uzasadnione przemieszczanie, nie zapominając ani na chwilę, że głównym sposobem ekspresji i środkiem charakteryzującym daną postać ma być nie tylko ruch i gesty, lecz przede wszystkim wyraz osiągnięty śpiewem i muzycznymi środkami.

Widziałem „Barona cygańskiego” niestety tylko w jednej obsadzie (a Opera Poznańska, warto zaznaczyć, wystawiła i w tym wypadku potrójną obsadę głównych ról!): bezbłędna wokalnie, nie zawsze sprawiała satysfakcję w oglądaniu. Inaczej — dla przykładu — wyobrażałem sobie wiotką Cyganeczkę Saffi. Skoro współczesna opera, chce czy nie chce, musi być dramatem muzycznym, bo tylko wtedy w walce o widza może stawić czoła filmowi i telewizji (gdzie dzięki tzw. playbackowi kto inny śpiewa i kto inny gra, przez co spełnia się zasada pożądanego jedności urody głosu i ciała) — to nie może

to nie pozostać bez wpływu na sylwetkę śpiewaka operowego. Śpiew rzecz jasna w dalszym ciągu pozostanie poezją opery, wyrazem dokonującego się w niej dramatu, ale jednocześnie rosnąć będzie w cenie i gra aktorska, nie obojętne też będzie z jakiej powłoki cielesnej dobywać się będzie głos operowego słowika.

Wracając zaś do „Barona cygańskiego”, najbardziej spodobały mi się dwie kreacje męskie: jedna z samego środka dramatu, a druga — poboczna, niby z marginesu spektaklu a jednak dzięki wyrazistej grze aktora wysuwająca się zdecydowanie „do przodu”. Otóż przedstawienie, które oglądałem było popisem wokalnno-aktorskim Henryka Łukaszkaka. Tak się złożyło, że zawsze oglądałem tego znakomitego basa w rolach serio, tymczasem rola Kalmana Żupana, bogatego hodowcy świń, odkryła nam wielkiego artystę w roli buffo w wymiarze zgoła falstaffowskim. Dynamiczny, wszędobylski i ruchliwy, a przy tym, jak zwykle doskonały śpiewacz, Henryk Łukaszek dał swym młodszym kolegom lekcję nowoczesnego aktorstwa operowego. On jeden stworzył postać, która mimo operetkowego kostiumu pasuje i do naszych czasów, budząc wiele prze zabawnych skojarzeń. Kreacja Henryka Łukaszkaka przejdzie do kronik Opery pod Pegazem.

Inna sprawa ze Zbigniewem Sobisem. Wystąpił, jak się rzekło, w trzeciorzędnej roli sekretarza radcy dworu, nie zaśpiewał jednej nutki nie powiedział ani słowa, bo to nie jego profesja — a mimo to skupiał na sobie uwagę widzów. Biorąc, jako tańczący sekretarz, udział w wielu scenach zbiorowych, przeżywał jakby kolejne fazy perypetii głównych postaci dramatu, odgrywał środkami mimicznymi ich radości i zawody, przydając melodramatowi ironicznego dystansu. Nie wiem czy to jego wysunięcie się do przodu mieściło się w intencjach reżysera, wiem natomiast, że był to kolejny sukces młodego tancerza, który po prostu z mało znaczącej roli uczynił kreację, przez co rzekłemu melodramatowi przydał dodatkowych, nieoczekiwanych znaczeń. Bo Zbigniew Sobis wszystkim jest z pantomimy.

Fot. G. Wyszomirski



H. Łukaszek