

W. Bogusławski, *Cud albo Krakowiaki i Górale*

13.03.2015 \ Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa

Cuda, cuda ogłaszają

Jacek Marczyński \ Pomysł wykorzystania starych instrumentów w śpiewogrze

Wojciecha Bogusławskiego nie jest nowy. Tak zrobiono w Warszawskiej Operze Kameralnej w 1999 roku, gdy *Krakowiaków i Górali* reżyserował Kazimierz Dejmek, który zresztą pół wieku przedtem w inscenizacji Leona Schillera zagrał Kwiczołapa. Sprawujący kierownictwo muzyczne Władysław Kłosiewicz miał w WOK do dyspozycji sprawdzony zespół Musicae Antiquae Collegium Varsoviense. Teraz sporo ryzykował, gdyż dla potrzeb premiery w Operze Narodowej musiał stworzyć nową orkiestrę złożoną z młodych muzyków.

Innego wyjścia jednak nie ma, skoro chce się docenić wkład Jana Stefania w *Krakowiaków i Górali*. Inscenizacje z udziałem śpiewających aktorów wystawiane są z niewielkim zespołem instrumentalnym, muzyka zatem pojawia się w wersji uproszczonej i konwencjonalnej. Z kolei próby włączenia *Krakowiaków i Górali* do repertuaru scen operowych powodują, że muzykę Stefania grywa się w XIX-wiecznej stylistyce operowej. A jeśli nawet Łukasz Borowicz w poprzedniej premierze Opery Narodowej w 2007 roku usiłował z pomocą tradycyjnej orkiestry przywrócić partyturze Stefania archaiczny blask, jego wysiłki ginęły w wielkiej sali warszawskiego gmachu.

Cud albo Krakowiaki i Górale nie przystaje do współczesnych teatrów operowych, dlatego decyzja wystawienia go w kameralnej Sali Młynarskiego jest ze wszech miar słuszną, a zyskał na tym zwłaszcza Jan Stefani. Władysław Kłosiewicz udowodnił, że był on kimś więcej niż sprawnym rzemieślnikiem. Pokazał, że w tej śpiewogrze są klimaty mozartowskie, a z drugiej strony wyrasta ona z tradycji opery barokowej. Dowodzi tego zwłaszcza sposób wykorzystania przez Stefania zarówno instrumentów dętych, jak i smyczków grających furioso w scenie kłótni. Odniesienie do barokowych tradycji Władysław Kłosiewicz wzmacnił użyciem dwóch klawesynów wykonujących partię basso continuo, co pod koniec XVIII wieku nie było już powszechnie stosowane.

Oryginalność muzyki Stefania polega na połączeniu standardów klasycyzmu z autentycznymi polskimi melodiami i tańcami. Stefani uczynił to umiejętnie, nie popadając w konwencjonalną sielankowość. Ludową stylizację *Krakowiaków i Górali* Władysław Kłosiewicz uatrakcyjnił zaś zwłaszcza w scenach góralskich, w których orkiestra gra jak kapela złożona z prymisty, sekundzistów i basów. Poziom, jaki osiągnęła stworzona w krótkim czasie orkiestra, jest więcej niż zadowalający. Władysław Kłosiewicz korzystał zresztą z pomocy doświadczonych artystów: skrzypka Grzegorza Łalka, pracującego ze smyczkowcami, i oboisty Tytusa Wojnowicza, który miał pod opieką instrumenty dęte. Ich nierówne wejścia w uwerturze należy usprawiedliwić premierową treścią, potem było znacznie lepiej. Dobry był brzmieniowy balans między smyczkami a resztą instrumentów.

Do premiery zaangażowano młodych śpiewaków związanych z Akademią Operową przy Teatrze Wielkim-Operze Narodowej. Nie są jeszcze obciążeni operową manierą i z zaskakującą łatwością odnaleźli się w konwencji stylistycznej – tak odległej od współczesności. Swobodnie posługiwali się stylizowaną gwarą, szczęśliwie też uniknęli gwiazdorskich pokus, interpretując proste arietki i duety Stefania.

Jan Bończa-Szabłowski \ Opowieść o tym, jak uczony student pogodził fortelem

zwaśnionych Krakowiaków i Górali, Basię oddał Stachowi, a młynarkę Dorotę wyłeczył z amarów poza-mażeńskich – ogląda się dziś jak dobrą bajkę. Nawoływanie do „miłej zgody” przekonuje jednak, że nie trzeba wprowadzać na scenę kiboli, lemingów ani moherowych beretów, by inteligentny widz zrozumiał, że to również opowieść o nas samych.

Premiera *Krakowiaków i Górali* z 1 marca 1794 roku to ważny rozdział w historii teatru i historii Polski. Oto poprzez scenę dokonuje się proces integracji społecznej i patriotycznej. Teatr ingerował w rzeczywistość, chociaż cenzura w okupowanej przez Rosjan Warszawie wymuszała na autorze posługiwanie się ludowym kostiumem. W przeddzień insurekcji kościuszkowskiej widownia rozumiała, o co chodzi w historyjce o Góralach, którzy usiłują wymuszać na Krakowiakach uległość.

Spektakl wkrótce zdjęto zarządzeniem ambasadora rosyjskiego Osipa Igelströma, ale piosenki o „życiu w swobodzie” odpisywano sobie w kajecikach i śpiewano powszechnie. Cały utwór, ponownie wystawiony we Lwowie, cieszył się wielką popularnością, był aktualizowany, przerabiany (stąd rozmaite wersje tytułu), miał także liczne kontynuacje. Nie odnaleziono tekstu ze spektaklu prapremierowego, pierwodruk berliński z roku 1841 oparty jest na jednym z rękopisów Bogusławskiego.

Po drugiej wojnie światowej *Krakowiaków i Górali* wystawiano czterdzieści pięć razy na scenach dramatycznych i operowych. Pierwszy był w roku 1947 Leon Schiller w łódzkim Teatrze Wojska Polskiego (trzy lata potem powtórzył inscenizację w Teatrze Narodowym). Dziś *Krakowiaki i Górale* są pozycją prestiżowo-historyczną, ale bywają okazją do samookreślenia się w szczególnych sytuacjach. Nawoływanie Polaków do zgody miało swoje znaczenie w Teatrze Narodowym za czasów Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego, którzy objęli tę scenę po wprowadzeniu stanu wojennego, narażając się na bojkot środowiska. Solenne przedstawienie przygotowane przez nich z rozmachem było obowiązkową lekcją dla szkół.

Obecny spektakl w Operze Narodowej jest czymś więcej niż zabytkiem najszczytniejszej tradycji. Jarosław Kilian nie starał się uwspółcześnić na siłę tekstu Bogusławskiego. Nie znaczy to, że otrzymaliśmy widowisko cepeliowskie w stylu. Kilian ze scenografką Izabellą Chelkowską potrafią bawić się konwencją, posługiwać pastiszem, nie tak mocno jednak jak ćwierć wieku temu zrobił to Krzysztof Kolberger w Operze Wrocławskiej, a następnie w Teatrze Wielkim w Warszawie. Widzowie do dziś wspominają Marylę Rodowicz jako Dorotę, Artura Żmijewskiego, który objawił talent wokalny jako Bardos, a zwłaszcza Danutę Rinn jako Miechodmucha.

Jednym z atutów spektaklu Jarosława Kiliana jest z kolei naturalność i żywioł młodości. Reżyser, choć dobiega pięćdziesiątki, ma duszę dziecka, a przygotowując *Cud* oparł się na młodych wykonawcach. Kameralny charakter tej inscenizacji pozwolił zaś zaprezentować ją w różnych miastach Polski, także w tych, które nie mają na co dzień kontaktu z operą. To szlachetny gest z okazji obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce, a dla niektórych wręcz cud.