



Młodzi artyści ze Szkoły Baletowej im. Turczynowicza

# To nie to

MAŁGORZATA KOMOROWSKA

Należałoby się cieszyć z nazwiska wybitnej polskiej kompozytorki Marty Ptaszyńskiej na afiszu stołecznego Teatru Wielkiego, gdyby nie... No właśnie. Moje „nie” dotyczy założeń i estetyki przedstawienia opery *Magiczny Doremik*, nie zaś tego, że utwór jest dla dzieci. Ten rodzaj repertuaru ma swoją wielką klasykę w postaci dzieł Humperdincka, Ravela, Brittena, a warto też przypomnieć polskie dobre, współczesne i pełne rozmachu premiery sprzed lat: w Operze Wrocławskiej *Błękitnego kota* Jadwigi Szajny-Lewandowskiej (1982) oraz *Pierścienia i róży* Witolda Rudzińskiego (1984), albo w Operze Poznańskiej *Kłonowych braci* Krzysztofa Meyera (1990). W Warszawie ostatnim tej inscenyżacyjnej miary udanym przedsięwzięciem była jednak klasyka, czyli *Jaś i Małgosia* przed... trzydziestu bez mała laty! (1979). Potem, kiedy dyrektorem artystycznym stołecznego Teatru został (za dyrekcji Sławomira Pietrasa) Andrzej Straszynski, chciał mieć dużą nową operę na dużą scenę i wedle tego planu Marta Ptaszyńska zaczęła pisać swego *Pana Marimbę* (1991-1992). Jednak losy utworu potoczyły się inaczej: został sprowadzony do ciasnej przestrzeni Sali Młynarskiego.

Warszawskie dzieci z rodzicami dość często zobaczyć można w Te-

atrze Wielkim na wieczornych spektaklach oper i baletów. Specjalnie do nich w okresie piętnastu lat Teatr adresował przedstawienie *W krainie czarodziejskiego fletu* wg Mozarta (2007) i trzy prapremiery – wszystko realizowane na małej scenie: *O królownie co spać nie chciała* Andrzeja Hundziaka do tekstu Jerzego Harasymowicza (1992), *Pana Marimby* Marty Ptaszyńskiej do libretta Agnieszki Osieckiej (1998) i najnowszą, będącą przyczyną tej relacji – *Magicznego Doremika* Marty Ptaszyńskiej (2008). Trzy współczesne łączy osoba reży-

serki Hanny Chojnackiej, jednej z ciekawszych, a pozostających w cieniu postaci naszego teatru muzycznego, choreografa zarazem i pedagoga. W stołecznym Teatrze Wielkim reżyserowała m.in. niezapomniane *Ludus Danielis* (1984) i *Manru* (1991) – warto też wspomnieć o kilku precyzyjnie a oszczędnie teatralizowanych koncertach studenckich w warszawskiej Akademii Muzycznej. Teatr przypisał później Chojnacką do oper dziecięcych, z tej pewnie przyczyny, iż naucza w szkole Baletowej im. Turczynowicza, a szkoła ta współpracując od dawna z Teatrem, z tego rodzaju przedstawień czyni element niezbędnej (to rozumiały) praktyki scenicznej dla swoich uczniów. Jednak zakładany z góry udział dzieci warunkuje poniekąd treść utworu, jego koncepcję (kompozytor musi pisać zgodnie z możliwościami małych wykonawców) i charakter późniejszego widowiska.

Otóż *Królownę, co spać nie chciała* Hundziak skomponował wyłącznie na głosy dziecięce dla wspólnego w zasadzie przedsięwzięcia przyoperowego chóru „Alla Polacca” i Szkoły Baletowej – Teatr nawet nie przyznawał się do tej premiery. Była wszakże ważną, bowiem Harasymowicz ułożył pyszną historię, a Chojnacka ze scenografką Barbarą Kędzierską (i Sabiną Włodarską, dyrygentką chóru i całości) stworzyły teatralne arcydzieło: skromne, pełne umowności i w świetnym utrzymanie tempie. W *Panu Marimbie* Ptaszyńska napisała już dwie partie dla solistów dorosłych – poza nimi śpiew i taniec znowu należał do chóru „Alla Polac-

© STEFAN OKOŁOWICZ



JUSTYNA  
RECZENIEDI  
(Kotek Czerwonek Futerko)  
i MAGDALENA  
IDZIK (Doremik)

ca” i Szkoły Baletowej, bowiem to polskie dzieci podróżujące pod opieką czarodzieja Pana Marimby po świecie (świecie muzyki) w poszukiwaniu porwanej Zaczarowanej Piosenki były de facto bohaterami utworu. Na scenie miał on niestety cechy mało gustownej rewii z typowym dla tego gatunku natłokiem form i barw; dekoracje i kostiumy projektowała wtedy Chojnackiej Katarzyna Proniewska-Mazurek. *Pan Marimba* miał przecież powodzenie: przekroczył liczbę stu spektakli i utrzymał się na afiszu osiem sezonów, co przy uczestnictwie dzieci pochłoniętych obowiązkami szkolnymi, z pewnością nastroczało problemy organizacyjne.

Dziesięć ról najnowszego *Doremika* powstało z myślą już teraz tylko o śpiewakach profesjonalnych. Wprowadzenie przez reżyserkę znów do akcji małych tancerzy (kroczą sztywno tam i z powrotem w baletowych pas, czasem ktoś wyskoczy w górę w popisowej, klasycznej figurze) słabo z czymkolwiek się wiąże; kilkoro starszych chórzystów z „Alla Polacca” otrzymało od kompozytorki parę kwestii i tzw. „swobodne” przebiegi przez scenę. Autorce i realizatorce opery może na logice nie zależało; obrały strukturę kolażu raczej niż narracji.

Ptaszyńska, czerpiąc z książki Gianniego Rodariego *Gelsomino w Kraju Kłamczuchów* (trzykrotnie wydawanej w Polsce w przekładzie i opracowaniu Hanny Ożogowskiej), wybrała z niej historyjki rozmaite, nie bez odniesień tak samo do włoskiej jak polskiej rzeczywistości, nawet politycznej. Zmieniła imiona bohaterów, wstawiła jako finał (niewyszukany) wspólną zabawę. Sama sporządziła libretto, co uznać trzeba za pomysł ryzykowny. Podłożem gagów i humoru sytuacyjnego uczyniła mianowicie, zgodnie ze wspomnianym pierwowzorem, kłamstwo, tymczasem ono, z natury rzeczy, funkcjonuje w obrębie komunikacji werbalnej. Tu zaś, w śpiewie, nieszczęśliwa proza nie przechodzi przez rampę, rymy kuleją, nadto wyłowić się dają teksty jeszcze innych niż Ptaszyńska i Ożogowska poetów. Na przykład śliczna (muzycznie i literacko) kołysanka *Chmurka się uniża* to znany wiersz Józefa Czechowicza, a jego nazwiska brak w programie.

Natomiast w tym, co jest jej domeną: w muzyce – Ptaszyńska nie zawiodła. Skomponowała ją na

kameralną orkiestrę o pojedynczej obsadzie smyczków i dętych, ubarwiając perkusją bardzo urozmaiconą instrumentalnie i artykulacyjnie. Operowała miłym uchu homogenicznym brzmieniem, stosowała typowe dla niej szmerowe czary, wprowadzała dobrze sterujące scenicznym ruchem skoczne rytmy, niektórym piosenkom nadała charakter niemal koncertujący, z solowymi arabskimi skrzypiec, fletu albo wiolonczeli. Młoda Iwona Sowińska sprawnie dyrygowała przedstawieniem, nie tracąc relacji między fosą a sceną. Przed spektaklem (oglądałam ten w dniu 1 marca) okazało się, że orkiestra nie musiała nawet grać, by fascynować publiczność, która przybywała w odświętanych warkoczach i z misiami dla kurazu (pierwsza wizyta w operze, to ho ho!); przejęte dzieci dosłownie obwiesiły krawędź fosy przyglądając się instrumentom i pulpitom.

Opowieść o chłopcu obdarzonym tenorem tak potężnym, że pękają mury teatru, mógł wymyślić tylko Włoch... Ptaszyńska pierwotnego Gelsomina przemieniła w Doremika. Siła jego głosu też u niej strąca z gałęzi gruszki, ożywia narysowanego na murze kota, zrywa perukę z głowy fałszywego króla i burzy jego pałac. Lecząc punkt ciężkości przesuwa się tu na magię pięknego śpiewu i na oddziaływanie Piosenki Doremika, której moc wspomaga ją z lekka technicy nagłośnienia. Są w niej dźwięki „do-re-mi” ilustrujące imię bohatera, przesunięcia tonalne, rytmiczny efekt czegoś w rodzaju jodłowania. Mnie, jak na przewodnią siłę sprawczą całego teatralnego zamętu mało wydawała się wyrazista, ale sąsiadujące ze mną na widowni dzieci Piosenkę Doremika od razu rozpoznawały.

Niezmiennie ruchliwa Elżbieta Wróblewska w tytułowej roli istotnie dokonywała wokalnych sztuk i uśmiech przy tym nie schodził z jej twarzy. Z podobną swadą grała i śpiewała Justyna Reczeniedi jako Kotek Czerwone Futerko. Dał się też zapamiętać Krzysztof Szmyt – zapredany swej palecie malarz Akryl. Ale najmiłszą postacią starej ciotki Pelagii stworzyła młoda Małgorzata Pańko. Swym ciemnym, ciepłym głosem z ciepłym spojrzeniem śpiewała śliczne kołysanki z wokalizami dla gromadki kotów. Jako jedyna nosiła piękną suknię – czarną, inne bowiem kostiumy znana artystka Zofia de Ines

zaprojektowała po prostu szkaradne, w bijących po oczach kolorach, w jakich skacze Michał Wiśniewski i różne „gwiazdy” telewizyjnych show.

Mogło się zdawać, że sprawdzona już współpraca Hanny Chojnackiej z Barbarą Kędzierską zaowocuje też, jak w *Królewnie, co spać nie chciała*, teatrem działającym na dziecięcą wyobraźnię, teatrem plastycznego skrótu i umownego, a czytelnego znaku. Tymczasem dekoracje i rekwizyty zdominowała – *excusez le mot* – świetlicowa dosłowność. O czym tylko była mowa w librecie, pojawiało się przed oczyma widzów: wielkie długopisy, bułki, butle atramentu, sztalugi, jadło, przedmioty żmudnie wypracowane i wymalowane w teatralnych warsztatach. Ponadto przyjęta formuła efektownego widowiska przeczy kameralnym warunkom Sali Młynarskiego, więc wszystkiego wydawało się za dużo: osób, rzeczy, światła i barw. Ciągłe coś jeździło, fruwało, lśniło, żarzyło się, migotało (także stroboskopy).

Siedząca obok mama obiecała córce po powrocie do domu przeczytać, o czym była bajka. Ale jeśli nawet dziewczynka niewiele rozumiała, wychodziła pod wielkim wrażeniem kotów – przeboju tego przedstawienia! Akrobaci w czarno-białych trykotach i pół-maskach milczkiem krążyli między dziećmi zanim spektakl się zaczął i w antrakcie, łazili po rzędach foteli, stawali na rękach-łapach, próbowali odsunąć dyrygentkę; raz na scenie, z daleka, tajemniczo zaświeciły ich oczy.

Teatry rzadko teraz grają dla dzieci, zatem *Magiczny Doremik*, nie tylko ze względu na świetne koty, ma szansę powtórzyć frekwencyjny sukces *Pana Marimby*. Szkoda wszakże, że Teatr Wielki przyjął tak wątpliwe kanony estetyczne dla kształtowania operowego smaku małego widza.

#### ■ MAŁGORZATA KOMOROWSKA

**Marta Ptaszyńska *Magiczny Doremik*. Opera dla dzieci w dwóch aktach. Libretto: Marta Ptaszyńska według powieści Gianniego Rodariego w przekładzie Hanny Ożogowskiej. Prapremiera w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej 18 stycznia 2008. Kierownictwo muzyczne: Iwona Sowińska, reżyseria i choreografia: Hanna Chojnacka, scenografia: Barbara Kędzierska, kostiumy: Zofia de Ines. światła: Maciej Igielski.**