opera bałtycka

dafnis i chloe

m. ravel

pajace

r. leoncavallo

PREMIERA
28 * II * 1958

MAURICE RAVEL

DAFNIS I CHLOE

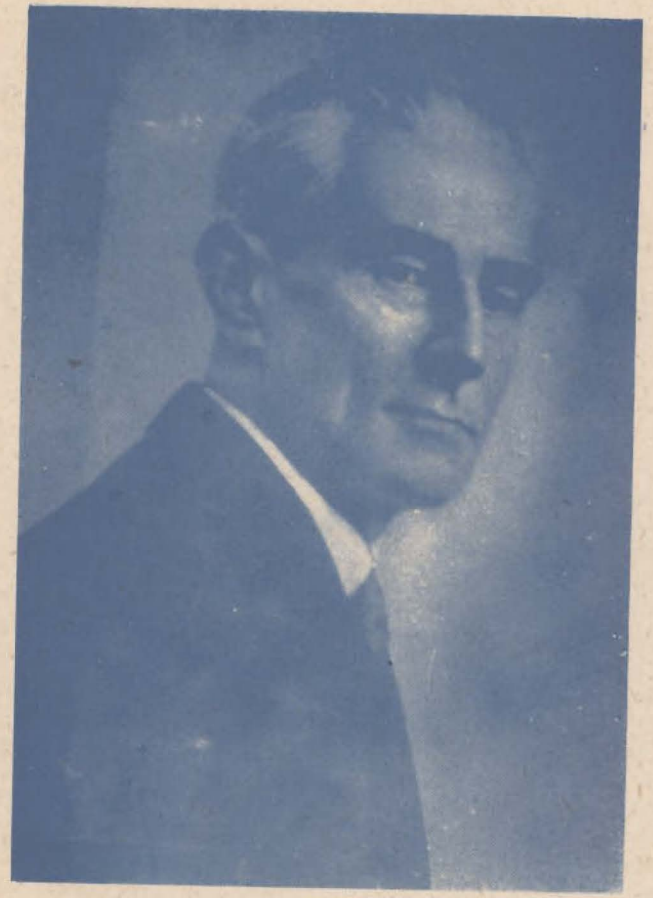
(GRECKA SIELANKA PASTERSKA)

BALET W 3 OBRAZACH

LIBRETTO: MICHAŁ FOKIN

ADAPTACJA LIBRETTA:
JANINA JARZYNÓWNA-SOBCZAK

Gdańskie Zakłady Graficzne 382 — 15.000 — F-5.



M. RAVEL

GRECKA SIELANKA RAVELA

Od czasów Renesansu włoskiego naukowe i artystyczne widzenie antyku greckiego przechodziło wiele przemian i każde pokolenie odkrywało dla siebie na nowo świat, w którym stała kolebka kultury europejskiej. Dziś raczej nauka z pracowitym uporem nadal śledzi i tłumaczy odkrycia pomników, ciągle wzbogacających i z nowej strony oświetlających okruchy życia tych odległych czasów. Nowoczesna plastyka, sztuka słowa lub muzyka raczej sporadycznie tylko wracają do tematyki antycznej w przeciwieństwie do epok poprzednich (nie wyłączając całego XIX wieku), kiedy okresami całymi mitologia i historia Grecji czy Rzymu zapładniały wyobraźnię artystów zostawiając w licznych arcydziełach malarstwa, rzeźby, poezji i muzyki dokumenty nieprzemijającego piękna. Sztuka zawsze miała przywilej odzwierciadlania rzeczywistości widzianej czy odczutej przez twórcę. Nie obchodziła go filologiczna zgodność szczegółu, nie niepokoił się czy „tak było w Grecji" jak dyktuje mu jego wyobraźnia. Stwarzał sobie własne widzenie Grecji, jej ludzi i przedmiotów, jej bóstw i bohaterów i kochając legendę jak i mądrość myśli starożytnej, dźwięczność poezji i piękno kształtów, zachowanych w ułomnych okruchach „uzupełniał" twórczą wyobraźnią przerwane linie, wyblakłe kolory, zgasłe na zawsze spojrzenia i uśmiechy ludzi, znanych ze skąpych opowiadań, które dotrwały. A jednak z tak niepewnych i jakże roz-

proszonych śladów bogatego niegdyś życia artyści budowali i budują swój świat antyczny nawiązujący w rekwizycie kostiumu czy ornamentu do autentyku, a głoszący nową prawdę o pięknie i wielkości kultury, której cywilizacja nasza wszystko zawdzięcza.

I w naszych czasach nie brak artystów uwielbiających świat starożytnej sztuki i głęboką mądrość filozofii antycznej. Stwarzają dzieła, w których stare prawdy dźwięczą współczesną treścią a przejęta ze starych wzorów prostota form kryje jakże bogatą myśl żywo obchodzącą człowieka współczesnego.

Do tej plejady zakochanych w antyku twórców należy wielu, też kompozytorów współczesnych a wśród nich przede wszystkim Maurycy Ravel (ur. 1875—1937) świetny kompozytor francuski generacji — która co dopiero odeszła. Przekazał nam on w balecie „Dafnis i Chloe" wzruszający w swym pięknie manifest uwielbienia dla mitologii greckiej, stwarzając swój własny obraz widzenia i odczucia poezji słynnej legendy o czystej miłości greckiej pasterki Cloe do Dafnisa, uwiecznionej w romansie anonimowego autora Longusa.

Kompozytorzy wielokrotnie także w poprzednich epokach imali się tematów starożytnej mitologii czy historii, co zdarzało się o wiele częściej niż obecnie. Z natury rzeczy muzyka ich nie była nigdy jakimś odrodzeniem muzyki greckiej, której zaledwie kilka urywków melodyjnych odcyfrowali uczeni w naszych czasach. Pisali muzykę swojej epoki a tylko na scenie w operach i baletach akcja i kostium stwarzały jakieś iluzje świata starożytnego.

Oczywiście i Ravel nie usilował wskrzeszać greckiej muzyki o której zapewnie wiedział nie wiele więcej od autorów podręczników historii. Pobudką kompozytora stała się natomiast czarująca poezja greckiego poematu i zapłodniła jego wyobraźnię twórczą. Akcja sceniczna baletu „Dafnisa" jak ją skonstruował słynny Fokin — baletmistrz rosyjskiego zespołu Diagilewa, była tylko uszeregowaniem wydarzeń z romansu greckich kochanków, tworem niemym pozbawionym raczej poezji pięknej opowieści. Ravel przywołał niejako na pomoc bogactwo

swoich środków kompozytorskich, aby magią cudownie dobranych kolorów instrumentalnych, tajemniczą atmosferą głosów chóru i przede wszystkim pięknem pomysłów melodyjnych przetopić niejako poezję słów romansu w poezję dźwięków i nastrojów, tego wiecznie młodego świata wiośnianych uczuć pasterskich miłośników.

Partytura „Dafnis i Chloe" jest może największym arcydziełem Ravela, bo jakkolwiek wiernie towarzyszy wydarzeniom na scenie stanowi organiczną całość symfoniczną, dającą tancerzom nieprzebrane możliwości wyrażenia ruchem ich ciał bogactwa uczuć starożytnej legendy. Nic w tej genialnej muzyce nie zachęca do czystego popisu zręczności tanecznej, każdy takt wyraża odruchy uczuciowe, a tylko estetyka i malarskość ich kompozycji, podparte wyrazistością kunsztownej rytmiki Ravela zdolne są na scenie stworzyć ekwiwalent artystycznego przeżycia, jakie daje ta wspaniała muzyka.

Tradycyjny schemat klasycznej muzyki baletowej nie pasuje do żadnego fragmentu partytury „Dafnisa", toteż jak wiemy z historii przygotowań do paryskiej premiery tego dzieła w r. 1912, baletmistrz Fokin stał przed zadaniem, które nastręczało mu nieznane dotąd trudności realizacyjne i tylko wielka sztuka pary baletowej w rolach tytułowych: słynnej Karsawiny i Niżyńskiego przyniosły dziełu triumf trudem wielkim okupiony. Mało który zespół baletowy odważył się i następnie realizować „Dafnisa" podczas gdy muzyka Ravela, ujęta przez kompozytora w dwie suity koncertowe weszła do światowego repertuaru wszystkich wielkich orkiestr symfonicznych. Także nasza Filharmonia Bałtycka wykonała jedną z tych Suit w swoich koncertach, wywołując dla dzieła entuzjazm, który towarzyszy mu na wszystkich estradach.

Jeżeli dzisiaj młody nasz zespół baletowy pod kierunkiem swego zasłużonego baletmistrza p. Jarzynówny-Sobczak podjął się wykonania tej symfonii choreograficznej na scenie Opery Bałtyckiej, to fakt ten stanowi chyba godny uznania przykład mierzenia swoich sił na jednym z najbardziej ambitnych za-

dań artystycznych z całej literatury baletowej. Również orkiestra naszej Filharmonii ma do pokonania w tym dziele Ravela razem z chórem Opery — trudności techniczne wyjątkowej rangi a nie zapominajmy, że i scenograf może się wielce przyczynić do wyrazistości i nastrojowości obrazu scenicznego, w którym czysta poezja greckiej opowieści narażona mogła by być na opory nieposłusznej materii, jeżeli np. choćby rekwizyt w ręku tancerza nie podda się giętkości jego ruchów.

Wszystkich realizatorów baletu Ravela ożywia najszerszy entuzjazm dla czarującej piękności wspaniałego dzieła i niechaj tłumaczy śmiałość niedoświadczonych — lecz zakochanych w nim wielbicieli.

Dr ZYGMUNT LATOSZEWSKI

Z. LATOSZEWSKI

J. JARZYNÓWNA-SOBCZAK

R. BUBIEC

Wybierając repertuar baletowy, szukamy przede wszystkim pięknej muzyki. Najlepsze libretto, inwencja baletmistrza, artyzm wykonawców — zawiedzie, jeżeli wartość muzyki baletowej będzie niedostateczna.

Choreograficzna symfonia Ravela „Dafnis i Chloe" jest bezsprzecznie jednym z największych dzieł w baletowym repertuarze światowym.

Realizacja tego dzieła jest zadaniem wielkim i porywającym. Im bardziej człowiek zbliża się do tej muzyki, im więcej ją poznaje, tym więcej ją kocha, odkrywając w niej coraz to nowe piękno i głębię.

Muzykę tę pisał Ravel dla baletu Diagilewa. Wybitny choreograf i reformator baletu Michał Fokin (1880 — 1942) powierzył Ravelowi swoje libretto oparte na starym, greckim romansie opiewającym miłość pastuszków Dafnisa i Chloe.

Grecki poemat, który stał się natchnieniem Fokina, miał wartości głęboko ludzkie i szlachetne. Powstał on prawdopodobnie między III a V wiekiem naszej ery. Autor nieznany, imię Longos spotykane w rękopisach nie powtarza się w żadnej notatce dotyczącej ówczesnej literatury greckiej.

Jan Parandowski, któremu zawdzięczamy znakomite polskie tłumaczenie „Dafnisa i Chloe" nazywa go najpiękniejszym z romansów starożytnych, a o autorze jego mówi „autor Dafnisa i Chloe był Grekiem, czuł i myślał po grecku."

Romans grecki i libretto Fokina! Co mają wspólnego, czym się różnią? U Fokina poznajemy Dafnisa i Chloe w dniu Święta Nimf, kiedy składają sobie przysięgę miłości. Tym samym omijamy pierwszą fazę „krystalizacji ich uczucia", która w romansie greckim jest momentem dominującym i najmocniej wzruszającym.

Fokin na plan pierwszy wysuwa sensacyjne momenty akcji, jak napad korsarzy, porwanie i uprowadzenie Chloe, w przeciwieństwie do autora greckiego romansu, który „w opisie napadu rozbójników rzucił jałmużnę na rzecz uświęconych reguł romansu i nie dał się odwieść od swojego celu, którym było wszechstronne przedstawienie narodzin i rozwoju miłości dwojga pastuszków" (Jan Parandowski).

To subtelne psychologizowanie uczuć u autora greckiego nie powtarza się w libretcie Fokina. Byłoby to zbyt trudne dla ówczesnego widza, przyzwyczajonego do innych baletów, gdzie wirtuozeria była dominująca i usuwała w cień akcję dramatyczną. Dawka nowatorstwa zastosowana przez Fokina, polegała przede wszystkim na wprowadzeniu głęboko ludzkiego tematu. Dawka ta była wystarczająco silna i śmiała.

Muzyka Ravela nadała tej treści taką głębię, piękno i barwę, o której nie marzył Fokin, a może i Longos...

Starałam się na tle kolejnych wydarzeń akcji, którą narzuca libretto Fokina, wydobyć tę „krystalizację uczuć" pięknych greckich kochanków, pokazać jak w obliczu przeciwieństw, rozłąki, dojrzewa ich miłość, która z dziecinnej, niewinnej, staje się świadomą i wypełnia serce człowieka bez reszty.

Czy i w jakim stopniu udało się mi to zrealizować — osądzi widz.

Moja adaptacja libretta polega na wysunięciu w każdej sytuacji na plan pierwszy sprawy Dafnisa i Chloe.

I tak na przykład w dużej scenie otwierającej balet, poświęconej uroczystościom związanym ze świętem Nimf — usunęłam na plan drugi sam obrzęd, pokazując przeżycia i wzruszenia tych dwojga w owym

dniu. Wprowadziłam również w pierwszym obrazie taniec miłosny pastuszków. To raczej beztroska, niewinna zabawa dzieci, inna niż taniec miłosny w obrazie III, gdzie miłość ich jest świadoma i dojrzała. Rozbudowałam rolę uwodzicielskiej Lykajnion, wprowadzając ją do obrazu II. Chciałam, aby w zestawieniu z zuchwałą kurtyzaną, tym wyraźniej kontrastowo wyszła tragedia niewinnej, wzruszającej w swej nieświadomości Chloe. Zrezygnowałam z tańca wojowników w II obrazie na rzecz ukazania w pełni ich podłości, która wyraża się w grabieży, brutalności i hulaszczej zabawie. Nie zawahałam się natomiast u najgroźniejszego z rozbójników — wodza Bryaksisa — odnaleźć uczucia ludzkiego wzruszenia, kiedy ujrzał Chloe. Nie dlatego to zrobiłam, aby wybielić Bryaksisa, ale dlatego, aby pokazać, jak prawdziwe piękno i szlachetność mają wpływ na najbrutalniejsze instynkty ludzkie.

Intermezza poprzedzające obraz II i III wypełniłam treścią ukazując w I intermezzo, jak piraci brutalnie pędzą pojmane branki na statek — w II powrót cudownie uratowanej Chloe.

Jest w tym libretcie jak i w romansie fantastyka. Autor czerpie ją z religii. „Olimp Dafnisa i Chloe nie jest wielki. Znają tylko oni Nimfy z groty, przy której wzrośli, Pana z pod sosny i Erosa..." (Jan Parandowski).

Jak przedstawić w tym balecie bożka Pana i Nimfy? Bogowie byli dla Greków jakimiś doskonałymi ludźmi. Nieśmiertelni, wspaniale piękni, mądrzy i silni, W tej wierze kryła się cała głęboka tęsknota ludzka za własnym, nieosiągalnym ideałem. I w tym balecie bożek Pan nie pozbawiony jest cech boskich i ludzkich. Zjawia się wraz z Nimfami pełen czułej troskliwości, gdy Dafnis omdlał z rozpaczy po utracie Chloe. Jakżeż inny, pełen siły jest bożek, który przychodzi z pomocą Chloe na statku korsarzy, niszcząc bezlitośnie rabusiów. I wreszcie ten sam bożek Pan, któremu nie obca jest miłość i niemniej droga jak ludziom, po powrocie Chloe, w chwili powitania kochanków, wygrywa im na syrindze najsłodszą pieśń miłości. Cała przyroda uosobiona w postaciach bachantek i fau-

nów — wysłanników bożka Pana — w bachicznym, radosnym upojeniu łączy się ze szczęściem kochanków.

Muzyka i akcja dramatyczna tego baletu zmuszała i zmuszać będzie każdego baletmistrza do poszukiwania nowej, pełnej ekspresji formy. Fokin zerwał w tym balecie z bezdusznością tradycyjnych „numerów" — popisów technicznych, które są zgubne dla dramatycznej akcji baletu. Jego wielką zasługą jest to, że technika musiała się tu podporządkować treści, przeżyciom wewnętrznym bohaterów. Musiała się zjawiać jako obraz tych przeżyć i uczuć.

Przyjmując to za generalną zasadę realizacji tego baletu, szukałam i ja właściwej formy. Nie kusiłam się o odtworzenie tańca greckiego, zbyt skąpe są nasze o nim wiadomości, abyśmy mieli odwagę powiedzieć: tak właśnie tańczyli Grecy! A musiała to być sztuka wspaniała. Starałam się wydobyć klimat tańca greckiego, posługując się dostępnymi nam i do nas przemawiającymi środkami tańca klasycznego i plastyki. Dlatego nie zawahałam się tańczyć „tańców greckich" na „pointe'ach". Jeżeli greckie tancerki uzyskiwały lotność i lekkość w sobie wiadomy sposób, tańcząc bosą nóżką, to nasze tancerki uzyskują to, stając na czubkach palców.

Kiedy oglądam malowidła na wazach greckich i freskach — to pozostaje w mojej pamięci obraz rozwijających się w linii scen pełnych bogatej treści i szlachetnej formy. Tak wraca zawsze do mnie wspomnienie o sztuce greckiej.

Częścią składową dekoracji jest podest (w I i III obrazie — wzgórze, w II — fragment statku). Często przerzucałam tam akcję baletową, starając się nadać jej właśnie charakter malowideł greckich. Nie powtórzyłam żadnego ze znanych mi obrazów greckich, a chodziło mi wyłącznie o klimat tych scen.

Nie zawahałam się wprowadzić jako środka ekspresji głosu ludzkiego. Czyżbym sama, reprezentując sztukę baletową, nie dość miała zaufania do jej samowystarczalności? Napewno nie! Skłoniło mnie do tego wprowadzenie głosu ludzkiego przez Ravela. On, który umiał wydobyć wszystkie barwy z instrumentów, nie zawahał się sięgnąć jeszcze do chóru. Głos ludzki związany organicznie z muzyką baletową skusił mnie do wprowadzenia go i związania z ekspresją ruchu. Użyłam go oszczędnie. Wprowadziłam go w trzech szczytowych momentach akcji dramatycznej: porwanie Chloe, rozpacz Dafnisa po stracie Chloe i śmierć Bryaksisa. Traktuję to eksperymentalnie.

Zbyt wielki jest mój ideał świata antycznego, aby praca moja mogła mi przynieść pełne zadowolenie. Wdzięczna jestem tancerzom, że mnie zrozumieli i ofiarnie ze mną współpracowali.

Cokolwiek zrobiłam dobrze, czy źle — niech mnie jedno tłumaczy i rozgrzesza, że pracowałam z miłością nad tym dziełem, urzeczona pięknem muzyki i duchem antycznego świata, zaklętym w tym greckim romansie.

JANINA JARZYNÓWNA-SOBCZAK

AKCJA SCENICZNA BALETU

OBRAZ I — *Przed grotą Nimf*

1. Składanie ofiar Nimfom
2. Zabawa pasterzy
3. Zapasy Dafnisa z Dorkonem
4. Miłosny taniec Dafnisa i Chloe
5. Uwodzicielski taniec Lykajnion
6. Napad korsarzy i porwanie Chloe
7. Zjawienie się Nimf i bożka Pana

Intermezzo

Uprowadzenie branek

OBRAZ II — *Na statku korsarzy*

1. Ściąganie łupów na statek
2. Orgiastyczny taniec korsarzy i Lykajnion
3. Wprowadzenie branek na statek
4. Błagalny taniec Chloe
5. Interwencja bożka Pana — śmierć korsarzy i Bryaksisa

Intermezzo

Powrót uratowanej Chloe

OBRAZ III — *Przed grotą Nimf*

1. Spotkanie Chloe z Dafnisem
2. Miłosny taniec Chloe i Dafnisa
3. Bachanalia

DAFNIS I CHLOE

BALET W 3 OBRAZACH

MUZYKA: MAURICE RAVEL

LIBRETTO: MICHAŁ FOKIN

Adaptacja libretta:
JANINA JARZYNÓWNA-SOBCZAK

OSOBY:

Chloe (pasterka)	— Alicja Boniuszko Hanna Tarnawska Janina Zielińska
Dafnis (pasterz)	— Bronisław Cesarz Zygmunt Jasman Zygmunt Kamiński Kazimierz Regliński
Lykajnion (uwodzicielka)	— Krystyna Gruszkówna Wiesława Królówna Maria Palulis Hanna Zawadzka
Bryaksis (wódz korsarzy)	— Zenon Kaszubski Bogusław Kobierski Mieczysław Morawski
Dorkon (pasterz)	— Mieczysław Morawski Roman Szymczak Henryk Sliwa Marceli Zędzianowski
Bożek Pan	— Bronisław Cesarz Edward Dobraczyński Zygmunt Kamiński Donath Matern Aleksander Napora
3 Nimfy	— Genowefa Brett Joanna Górska Elżbieta Matych Maria Palulis Halina Zapolska Janina Zielińska Krystyna Ziółkowska

Pasterki, Pasterze, korsarze, bachantki, satyrowie:
Genowefa Brett, Joanna Górska, Elżbieta Gromnicka, Krystyna Janowska, Róża Korzeniowska, Ewelina Kwiatkowska, Elżbieta Matych, Barbara Reszke, Sylwia Siennicka, Krystyna Stemplewska, Stefania Terlecka, Halina Zapolska, Krystyna Ziółkowska.
Bronisław Cesarz, Edward Dobraczyński, Bogusław Kobierski, Henryk Krok, Donath Matern, Benedykt Milewczyk, Henryk Muszalik, Aleksander Napora, Roman Szymczak, Henryk Sliwa, Jan Właśniewski, Jerzy Zochol, Marceli Zędzianowski,
oraz uczniowie Państwowej Średniej Szkoły Baletowej w Gdańsku.

ORKIESTRA I CHÓR PAŃSTWOWEJ OPERY I FILHARMONII BAŁTYCKIEJ

Kierownictwo muzyczne:
Zygmunt LATOSZEWSKI

Inscenizacja, reżyseria i choreografia:
Janina JARZYNÓWNA-SOBCZAK

Dekoracje i kostiumy:
Roman Bubiec

Kierownik chóru:
Leon Snarski

Asystent scenografa:
Zdzisław Bubella

Asystent baletmistrza:
Zygmunt Kamiński

Inspektor baletu: Donath Matern

Korepetytorzy baletu: Roman Filarski, Wojciech Rudnicki

S T R E S Z C Z E N I E

OBRAZ I — *Przed grotą Nimf*

Wczesny letni poranek. Na polance przy świętym gaju bożka Pana, przed grotą poświęconą Nimfom — dwoje pastuszków Chloe i Dafnis. Miłość i tęsknota przywiodła ich tu pierwszych. Tutaj pod opieką Pana i Nimf ludzie wiodą życie proste, szczęśliwe i spokojne.

Dziś właśnie święto Nimf. Ze wszystkich stron wyspy nadciągają pasterze niosąc w darze kwiaty swoim opiekunom. Dafnis i Chloe ofiarowują Nimfom swoją miłość. Radosny taniec pasterzy jest zakończeniem dzisiejszych uroczystości.

Ale oto w czasie zabawy zdarzyło się, że zuchwały pasterz Dorkon, zachwycony urokiem Chloe, usiłował ją pocałować. Dafnis ochronił Chloe przed natarczywością Dorkona. Powstał spór między rywalami. Wesoły nastrój rozbawionej młodzieży nie pozwala na poważne spory. Rozstrzygną konflikt — zapasy. Zwycięzcą zostaje Dafnis.

Młodzież powraca do domów. Zakochani nie mogą się rozstać. Zapada zmierzch. Dziewczęta przychodzą po Chloe. Dafnis pozostał sam, marzy, wspomina.

Z gaju wyłania się uwodzicielka Lykajnion. Już dawno z ukrycia obserwowała pięknego chłopca. Teraz nadarza się sposobność, żeby nim zawładnąć. Lykajnion daremnie roztacza przed Dafinsem cały swój kunszt uwodzicielski. Dafnis broni się, wie że Lykajnion zagraża jego miłości. Odtrąca uwodzicielkę.

Spokojne życie mieszkańców wyspy przerywa napad korsarzy. Rozbójnicy grabią, uprowadzają dziewczęta. Porywają i Chloe, której Dafnis z narażeniem własnego życia, daremnie bronił.

Srodze zbity Dafnis leży u wrót groty Nimf. Zaślepiony rozpaczą, przeklina bóstwa, które dopuściły do porwania Chloe.

Zjawiają się Nimfy i bożek Pan. Nie opuścili Dafnisa w nieszczęściu. Przyrzekają pomoc.

INTERMEZZO

Korsarze uprowadzają na statek porwane dziewczęta, wśród których znajduje się Chloe.

OBRAZ II — *Na statku korsarzy*

Noc. Korsarze pośpiesznie ściągają na statek zdobyte łupy. Dobierają się do amfor z winem. Pijacką ucztę przerywa wciągnięcie na statek Lykajnion. Orgiastyczna zabawa z kurtyzaną jest uwieńczeniem zwycięstwa.

Ale oto nadchodzą nowe zdobycze, gromada bezbronnych przerażonych dziewcząt zagnana tu przez rozbójników. Jest wśród nich Chloe. Nie uszła uwagi Bryaksisa piękna branka. Tej zapragnął ponad wszystko. Chloe broni się, błaga o litość. Opór Chloe potęguje zawziętość korsarza.

Interwencja bożka ratuje Chloe od zguby. Bożek Pan zjawia się budząc grozę i strach. Korsarze w popłochu ratują się ucieczką — rzucają się do morza, ginie Bryaksis.

INTERMEZZO

Powrót uratowanej Chloe.

OBRAZ III — *Przed grotą Nimf*

Noc spędził Dafnis u stóp groty na żarliwej modlitwie. Świtem powraca Chloe. Szczęście kochanków nie ma granic.

Naraz słychać urzekające tony syryngi. To gra bożek Pan. Gra dla Dafnisa i Chloe. W bachicznym upojeniu zbiegają się bachantki i satyrowie, aby razem z Dafnisem i Chloe święcić zwycięstwo miłości.

RUGGIERO LEONCAVALLO

P A J A C E

OPERA W 2 AKTACH Z PROLOGIEM

LIBRETTO KOMPOZYTORA

„P A J A C E"
NIEŚMIERTELNE DZIEŁO WERYZMU

Z „Pajacami" Leoncavalla Opera Bałtycka wystawia drugie, obok „Cavallerii rusticana" najbardziej typowe dzieło weryzmu włoskiego. Z okazji premiery opery Mascagniego informowaliśmy w naszym programowym omówieniu o cechach stylu operowego, znanego pod nazwą „weryzmu", zwracaliśmy uwagę na okoliczności historyczne, które dopomogły do zwycięskiego triumfu oper tego kierunku na scenach całego świata. Przypominamy więc, że na przełomie minionego i naszego wieku kompozytorzy włoscy a także francuscy pragnęli przeciwstawić się patosowi i koturnowości dramatów muzycznych Wagnera, i w tym celu zeszli z Olimpu bogów germańskich na ziemię, ukazując na scenie zwykłych ludzi z ich radościami i cierpieniami. Sprzyjał temu, panujący wtedy w sztuce kierunek naturalistyczny, tematy życia codziennego, sprawy bliskie i zrozumiałe, najbardziej ludzkie, sugerujące czytelnikom czy widzom analogie z ich własnych przeżyć. Takie reakcje na zbytnie oddalenie się sztuki od rzeczywistości epoki zdarzały się już nieraz także w historii opery — np. w 18 wieku, kiedy opera komiczna zwycięsko rywalizowała z napuszonością opery poważnej (opera seria), kiedy historyjki z codziennego życia, lub zgoła akcje parodystyczne naśmiewały się z bohaterów starożytnych, zaludniających libretta wielkiej opery.

W naszych czasach nurt tego rodzaju naturalnej reakcji wzbogacił literaturę operową o dzieła nie-

przemijającej wartości artystycznej. Wystarczy tu wspomnieć o twórczości Bizeta czy Pucciniego, a nawet niektórych arcydzieł Verdiego, nie mówiąc o niezliczonej ilości innych kompozytorów, którzy aż do dnia dzisiejszego zawsze chętnie zwracają się ku tematom scenicznym obrazującym rzeczywistość ludzi żywych, choćby nawet nosili kostiumy odległych epok. Opery właściwego weryzmu (vero — prawdziwy) mają już swoje klasyczne wzory a jednym z pierwszych są obok „Rycerskości wieśniaczej" właśnie „Pajace" Leoncavalla.

Kompozytor tej tak popularnej opery urodził się w r. 1858 w Neapolu, zmarł w 1919 w Montecatini, koło Florencji. Jak przystało na włoskiego muzyka pisał głównie opery (także operetki), lecz podobnie jak jego sławny kolega Mascagni światowy rozgłos zdobył tylko jednym dziełem, właśnie „Pajacami". Operę tę nadesłał na ten sam konkurs, jaki ogłosił w r. 1890 nakładca Sonzogno w Mediolanie, z którego jako zwycięzca wyszedł, jak wiadomo, Mascagni ze swoją „Cavallerią". Nie mógł takiej nagrody uzyskać Leoncavallo ze względów tylko formalnych, bo „Pajace" miały 2 akty (mimo, akcji w jednym miejscu) a warunki konkursu wymagały dzieła jednoaktowego. Sonzogno zorientował się jednak w wyjątkowych wartościach partytury „Pajaców" i odczekawszy 2 lata kazał operę Leonacavalla wystawić w La Scali w dniu 17 maja 1892 r. Triumf „Pajaców" przeszedł najśmielsze oczekiwania. Ileż oper podobnego stylu powstało wtedy i potem, a jednak „Rycerskość wieśniacza" i „Pajace" zwyciężyły wszystkie — i one jedynie utrzymały się w repertuarze scen całego świata i najczęściej są wspólnie wystawiane w ciągu jednego wieczoru.

Rzeczywistość, czyli weryzm, została w „Pajacach" ukazana z fatalistyczną wprost wyrazistością, ponadto stała się niejako symbolem życia artystów teatru. Jakże znamienne, że Leoncavallo sam napisał sobie libretto do opery. Równa się to jakiemuś osobistemu wyznaniu o doli artysty i istocie jego efektownego, a jakże czasem tragicznego losu jako człowieka. Niejeden wybitny kompozytor napisał wiele

stronic dobrej muzyki dla sceny, ale jeżeli zdobył nią nieprzemijające powodzenie, to tylko wtedy, jeżeli wartość dramatu czy komedii na scenie pokryła się z wartością jego muzyki. W wypadku „Pajaców" zaskakuje nas nietylko oryginalność dramatycznego konfliktu, ale i niezwykle ciekawy pomysł wprowadzenia słuchacza w problem rozgrywającej się akcji przez monolog artysty, wygłaszającego słynny prolog przed rozpoczęciem przedstawienia. Autor dramatu i kompozytor w jednej osobie, ustami tego prologu-symbolu uprzedza publiczność o tym jak nieszczęsna może być dola artysty, kiedy jest zmuszony ukryć troski i boleść własnego życia pod maską uśmiechniętego komedianta. Sztuka, która się rozgrywa następnie na scenie, jakże wymowną i wstrząsającą staje się ilustracją tej prawdy o życiu i koniecznościach trudnego zawodu człowieka teatru.

Do świetnego pomysłu scenicznego przyłączył Leoncavallo świetną muzykę, ściśle przylegającą w każdym szczególe wyrazu do tej symfonii ludzkich namiętności, jakimi są przeżycia komediantów w „Pajacach". Pisał tę muzykę Włoch, umiejący znaleźć najwspanialsze melodie dla stanów uczuciowych, tkliwych zarówno jak burzliwych, wierny kontynuator tych błogosławionych śpiewaków, którzy od wieków prostymi liniami swoich śpiewów wyrażali dolę i niedolę ludzi, żyjących pod słońcem pięknej Italii.

Libretto i muzyka w „Pajacach" tworzą nierozerwalną, organiczną i po ludzku najprawdziwszą całość. Dlatego od tylu lat wstrząsają każdym, kto rzeczy proste i naturalne, sprawy ludzkie umie po ludzku bez sofistycznego komentarza brać i rozumieć, tak jak je każdy dzień przynosi odkąd ludzie żyją ze swoimi radościami i cierpieniami, ze swoimi szlachetnymi zrywami i złymi przypadłościami.

Sztuka twórcy „Pajaców" ukazuje nam tę rzeczywistość w sublimacji szczerego natchnienia, które gardzi brutalnym zamiarem podobania się i bawienia gawiedzi, nic nie czującej, a więc nic nie rozumiejącej.

Dr ZYGMUNT LATOSZEWSKI

Z. BYTNAR

M. JANOWSKA-KOPCZYŃSKA

R. BUBIEC

P A J A C E

OPERA W 2 AKTACH Z PROLOGIEM

Libretto i muzyka
RUGGIERO LEONCAVALLO

O S O B Y

	w komedii	
CANIO — dyrektor grupy komendiantów	*PAJAC*	— Stefan Cejrowski Zygmunt Czarnota Eugeniusz Szynkarski
NEDDA — jego żona	*COLOMBINA*	— Maria Zielińska Helena Mołoń Irena Ertel-Murawska Danuta Zimna
TONIO } — komedianci	*TADDEO*	— Czesław Babiński Kazimierz Sandarski Jan Gdaniec
BEPPO } — komedianci	*ARLEKIN*	— Franciszek Kokot Grzesław Wielikaniec
SILVIO — młody wieśniak		— Eugeniusz Banaszczyk Wacław Prabucki Rajmund Wojniłło
— wieśniacy		— Lech Białachowski Feliks Lewandowski

Wydarzenie prawdziwe, które miało miejsce 15. VIII. 1865 r.
w Montalto w Kalabrii

ORKIESTRA, CHÓR MIESZANY PAŃSTWOWEJ OPERY
I FILHARMONII BAŁTYCKIEJ

Kierownictwo muzyczne:
ZDZISŁAW BYTNAR

Inscenizacja i reżyseria:
MARIA JANOWSKA-KOPCZYŃSKA

Dekoracje i kostiumy:
ROMAN BUBIEC

Kierownik wokalny:
STEFAN BELINA-SKUPIEWSKI

Asystent reżysera:
Ryszard Ślezak

Asystent scenografa:
Zdzisław Bubella

Kierownik chóru:
LEON SNARSKI

Inspicjent: Michał Kaszyc

Obsada dzisiejszego przedstawienia znajduje się w tablicy w hallu

AKCJA SCENICZNA „PAJACÓW"

Przedstawienie nie poprzedza normalna uwertura. Wprawdzie orkiestra rozpoczyna dramatyczny monolog i przygotowuje słuchacza na coś niezwykłego, lecz jest to tylko sygnał, który przed kurtynę wywołuje jedną z postaci scenicznych, jednego z głównych komendiantów sztuki, błazna Tonia, on bowiem pragnie poinformować zebranych, jaki jest sens dramatu, który za chwilę zobaczą. Będzie to dramat wstrząsający, prawdziwie ludzki. Pozornie aktorzy pokażą jedną z tych banalnych historii o zdradzie małżeńskiej, z której tłum ma tyle uciechy, lecz pamiętajcie! — woła człowiek przed kurtyną — i my jesteśmy tylko ludźmi i pod maską błazna kryjemy serce, które cierpi, choć wy spektatorzy śmiejecie się. A oto ujrzycie sztukę, prawdą życia tchnącą, czyż dla nas są tylko oklaski, kiedy pragnęlibyśmy współczucia?

Wnet też unosi się kurtyna i akcja sceniczna już się zaczyna.

Do wioski Montalto we włoskiej Kalabrii przyjechali na ubogim wózku wędrowni aktorzy, aby wieczorem uraczyć mieszkańców przedstawieniem komedii, w której poczciwy Pajac boleśnie przeżywa zdradę niewiernej żony Colombiny i z szalonej zazdrości, w bezsilnej złości, zabawnie się miota. Sprytni kochankowie: Colombina i Arlekin oszukują głupiego Pajaca na oczach wszystkich. Będzie zabawa co się zowie, to też wszyscy tłumnie przybędą, aby oklaskiwać ulubionych komediantów. Do rozpoczęcia

przedstawienia jest jeszcze trochę czasu, właśnie tyle, aby przygotować zaimprowizowaną scenkę, ustawić dekorację, zawiesić kurtynkę itd. Gościnni wieśniacy zapraszają dyrektora trupy, głównego aktora, grającego rolę zdradzonego męża na szklankę wina. Canio, takie jest imię naczelnego „Pajaca" chętnie przyjmuje zaproszenie. Jego żona Nedda, która będzie grać niewierną Colombinę tymczasem odpocznie, a inni komedianci przygotują scenę. Będziemy więc niezadługo świadkami teatru w teatrze, przedstawienia w przedstawieniu. Lecz autor opery postanowił już teraz odsłonić nam tajniki dramatu, pozwala nam więc zajrzeć za kulisy wędrownego teatru, bo jak zapowiadał aktor w prologu poznamy prawdziwe życie owych komediantów, ich życie osobiste, prywatne. Dzięki temu łatwo zrozumiemy dramat, który się rozegra nie tylko w oczach naszych, ale także w oczach tej drugiej publiczności — publiczności na scenie. Lecz tylko my będziemy mogli odmierzyć jak wielkiej tragedii staliśmy się świadkami, podczas, gdy widzowie komedii na improwizowanej scenie niczego złego się nie spodziewają i przy końcu przedstawienia będą ogromnie zaskoczeni. Okazuje się bowiem, że Nedda ma rzeczywistego kochanka, mieszkającego w tej właśnie wsi, do której trupa zjechała. Jest nim młody wieśniak Silvio. Namawia on gorąco Neddę, aby porzuciła niekochanego męża i koczownicze życie aktorskie, aby zaufała jego miłości i uciekła z nim w świat. Nedda się waha, lecz ulega namowom namiętnego kochanka. Przyrzeka więc nazajutrz przybyć potajemnie do Silvia i ostatecznie opuścić Cania. Plan byłby się zapewne udał, gdyby zwierzeń miłosnych obu kochanków nie podsłuchał jeden z komediantów: Tonio. Ułomny i garbaty, wstrętną fizjognomią zaszpecony aktor od dawna skrycie kocha Neddę. Przez nikogo nie kochany, pogardzany nawet przez swego pryncypała Cania obmyśla Tonio, jakim podstępem mógłby zdobyć Neddę. Nadarzyła się chwila sposobna, gdy Canio poszedł z wieśniakami do karczmy. Neddę rozmarzoną śpiewem ptaków i pogodą słonecznego dnia, Tonio w pewnej chwili zaskakuje

wyznaniem swoich tak długo tłumionych uczuć. Oburzona Nedda wyśmiewa niefortunnego wielbiciela a gdy ten zamierza użyć siły uśmierza jego zapały szpicrutą. Upokorzony brutal przysięga zemstę. Jakże szybko znajduje ku temu sposobność. Przecież z ukrycia podsłuchał zmowę Silvia z Neddą. Czymprędzej sprowadza z karczmy Cania, który ze wściekłością rzuca się na rywala, lecz Silvio ucieka dobrze znaną ścieżką i Canio traci go z oczu. Została jednak drżąca o życie kochanka niewierna żona. Ona musi wyjawić imię rywala a potem może sobie odejść. Niegodną jest uczuć, jakimi ją darzył Canio. Nedda stanowczo odmawia wyjawienia nazwiska kochanka, nawet gdyby miała to życiem przypłacić.

Zapalczywy w szalonym gniewie, byłby Canio zabił niewierną Neddę, gdyby go siłą nie powstrzymali a szczególnie Tonio doradza cierpliwość, gdyż niezawodnie kochanek Neddy zjawi się na przedstawieniu i wtedy będzie można rozprawić się z nim, jak należy. Niech więc przedstawienie odbędzie się normalnie, on Tonio będzie uważnie śledził Neddę i znienawidzony rywal nie ujdzie stąd żywy. Zatryumfuje wtedy jego zemsta zarówno nad Neddą jak i nad Caniem. Wstrząśnięty myślą o konieczności odegrania w tej chwili komedii, która przecież jest tylko błazeńską parodią tragedii, jaką sam przeżywa, Canio w słynnej arii „Śmiej się pajacu" urasta w wyobraźni słuchacza do symbolu odwiecznej doli artysty, zmuszonego bawić tłum, gdy serce ściska ból a „łkanie pierś rozrywa".

Zniecierpliwiony tłum domaga się rozpoczęcia spektaklu, zapowiadającego przecież tyle uciechy. Wreszcie rozchyla się mizerna kurtynka. Zalotna Colombina oczekuje swego kochanka Arlekina, bo Pajaco-mąż obiecał wrócić dopiero nocą. Niezdarny służący, błazen Tonio przyniósł uwielbianej Colombinie z miasta kurę i pragnie wzamian jej miłości. Kopniakiem wyrzuca go Colombina za drzwi, aby za chwilę przywitać jak najczulej swego Arlekina. Oboje siadają do uczty i słodkiego tête a tête. Arlekin przyniósł też tajemniczy płyn, którym Colombina ma uśpić męża-pajaca, aby w nocy oboje kochankowie mogli bezpiecznie uciec. Niespodziewanie wraca mąż. Szybko uchodzi przez okno Arlekin. Colombina pośpiesznie żegna kochanka słowami, jakimi niedawno pożegnała swego prawdziwego kochanka Silvia. Te słowa słyszy Canio i podobieństwo obu sytuacji — tej w życiu i tej obecnie na scenie wstrząsają go i tylko z trudem panuje nad sobą. Usiłuje jednak grać komedię, wkrótce jednak nie może się opanować i „wypada z roli". Gwałtownie domaga się od Neddy-Colombiny wyjawnienia imienia kochanka. To imię albo życie — woła Canio w najwyższym uniesieniu. Gdy Nedda chce na zimno dalej grać rolę Colombiny, Canio w porywie rozpaczy przeszywa ją sztyletem. Obecny na „przedstawieniu" Silvio przybiega aby ratować kochankę, wtedy Canio rzuca się na przerażonego Silvia i zabija rywala. Złamany straszliwą zbrodnią Canio staje bezradny przed oburzonym tłumem. I mściwy Tonio uspakaja spektatorów klasycznym zapewnienie: komedia skończona — „finita la comedia!"

Z. L.

Cena zł 2.50