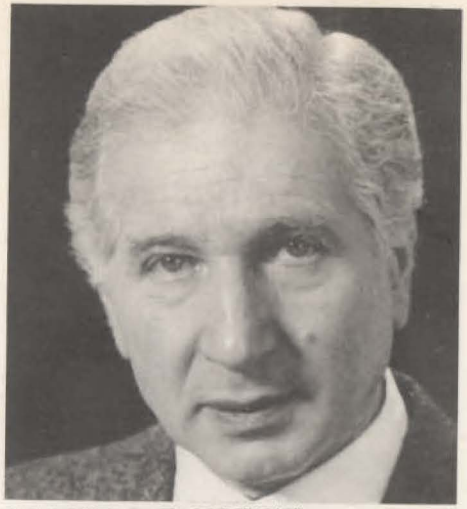
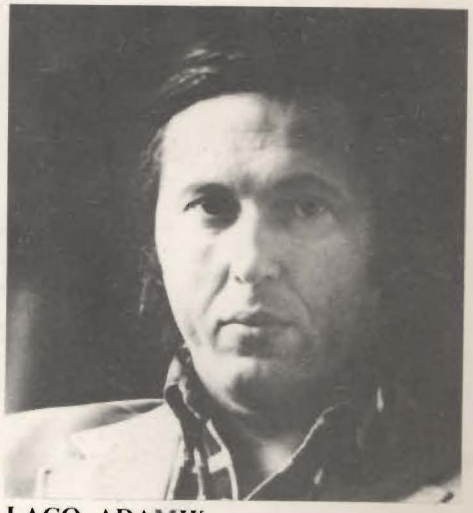
TEATR WIELKI

TEATR WIELKI W WARSZAWIE



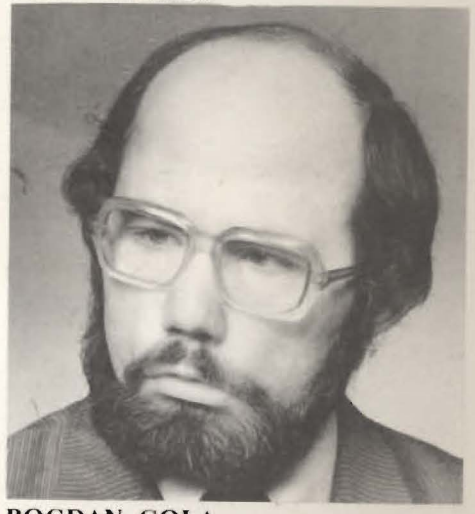
ROBERT SATANOWSKI

ANDRZEJ MAJEWSKI



LACO ADAMIK

HANNA CHOJNACKA



BOGDAN GOLA

TEATR WIELKI

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

ROK ZAŁOŻENIA 1833
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

ROBERT SATANOWSKI

KAROL SZYMANOWSKI

król roger

opera w trzech aktach

libretto: Jarosław Iwaszkiewicz i Karol Szymanowski

Kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski
Inscenizacja: Andrzej Majewski
Reżyseria: Laco Adamik
Scenografia: Andrzej Majewski
Choreografia: Hanna Chojnacka
Kierownictwo chórów: Bogdan Gola

Premiery 20 i 27 lutego 1983
(w czasie Dni Jubileuszowych Obchodów 150-lecia Teatru Wielkiego)

Wznowienie 6 grudnia 1986

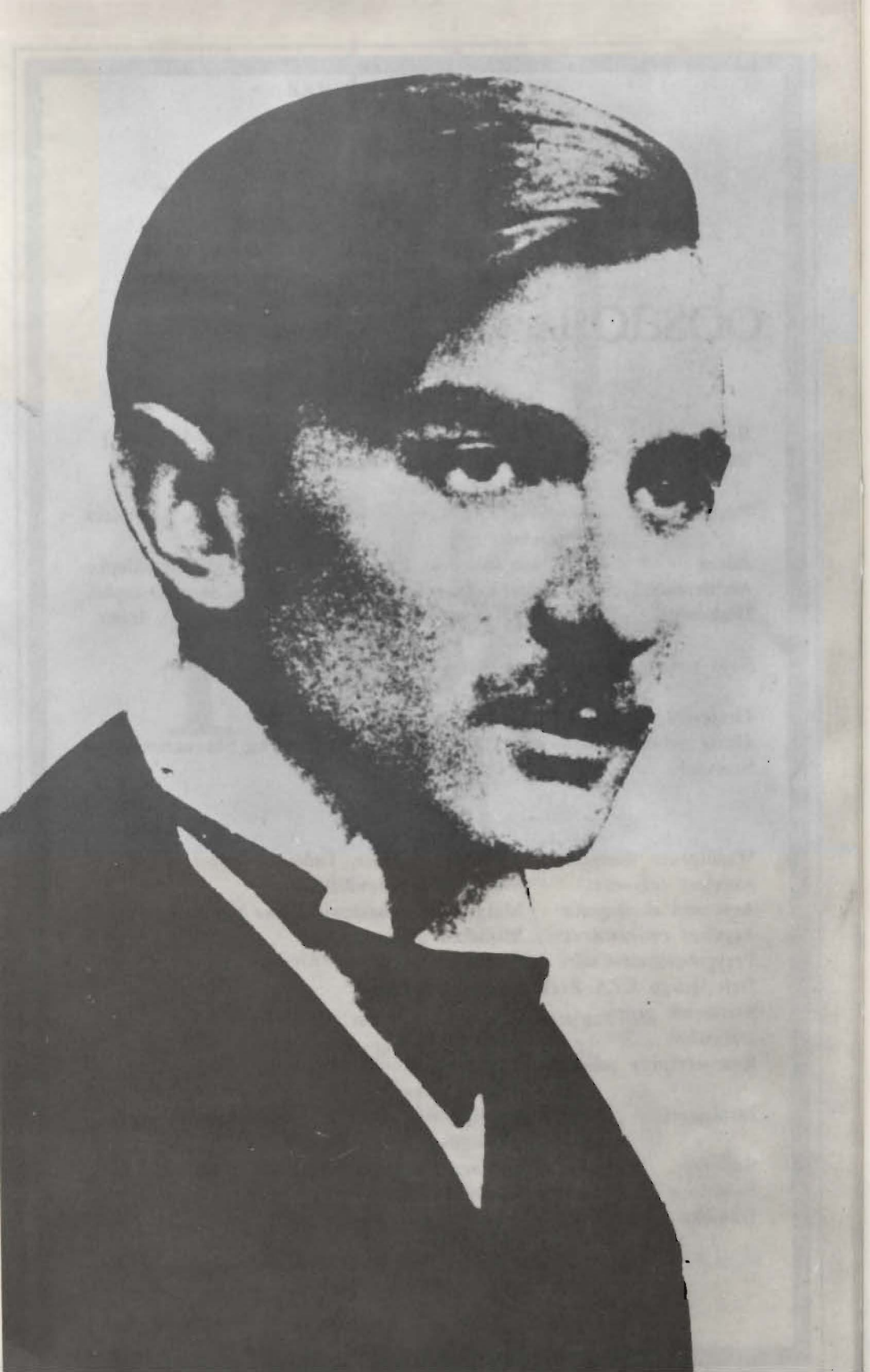
król roger

obsada

Roger	—	Jerzy Artysz, Jan Dobosz, Florian Skulski (gośc.)
Roxana	—	Izabella Kłosińska, Krystyna Wysocka-Kochan, Barbara Zagórzanka
Pasterz	—	Józef Homik (gośc.), Stanisław Kowalski, Kazimierz Pustelak
Edrisi	—	Bogdan Paprocki, Kazimierz Pustelak, Michał Skiepko
Archiereios	—	Edmund Kossowski, Mieczysław Milun, Jerzy Ostapiuk
Diakonissa	—	Ryszarda Racewicz, Jadwiga Teresa Stępień, Irena Ślifarska
Solo tenorowe	—	artyści chóru

Orkiestra Chór i Balet Teatru Wielkiego
Harcerski Chór Dziecięcy CZA ZHP im. Władysława Skoraczewskiego
Statyści

Współpraca muzyczna:	Agnieszka Kreiner, Tadeusz Wicherek
Asystent reżysera:	Maciej Dzienisiewicz
Asystenci scenografa:	Małgorzata Gibasiewicz, Ewa Mikułowska
Asystent chórmistrza:	Mirosław Janowski
Przygotowanie Chóru Dziecięcego CZA ZHP:	Sabina Włodarska
Kierownik grupy statystów:	Bolesław Osik
Korepetytorzy solistów:	Teresa Brzozowska, Alina Liwska
Inspicjenci:	Jadwiga Bursztynowicz, Marzenna Domagało, Bogusław Skorski
Suflerzy:	Barbara Rakowska, Romuald Walter
Światło:	Stanisław Zięba
Dźwięk:	Janusz Pollo



Karol Szymanowski
do Jarosława Iwaszkiewicza
w Warszawie (fragment)

Elizawetgrad (14) 27 10 1918

Jarosiu drogi!

Piszę Ci tylko parę słów. Jednocześnie posyłam obszerny list do Stefana z prośbą, by Ci odczytał interesujące Cię ustępy — nie chcę się bowiem powtarzać — widzę z jego listu, żeście się już poznali. Posyłam Ci szkice sycylijskiego dramatu, który mi zaświtał w głowie w Odessie pewnej bezsennej „hiszpańskiej" * nocy. Są tam zarazem i osobiste moje komentarze — nic więcej o tym nie piszę. Chciałbym jednak, byś jak najprędzej mi o tym Twe szczere zdanie napisał. Sądzę, że anegdotyczna treść — faktyczny szkielet dramatu, jest raczej mniejszej wagi niż jego wewnętrzna emocjonalna (skreślone: „treść") substancja, dlatego zdaje mi się, że tę moją elukubrację całkowicie lub fragmentarycznie możesz wziąć pod uwagę, bez ryzyka, że Cię będzie w jaki sposób krępować i wiązać. Na razie dość o tym. (...)

* aluzja do grypy (hiszpanki), którą Szymanowski przechodził w Odessie

sonet wstępny

Jarosław Iwaszkiewicz

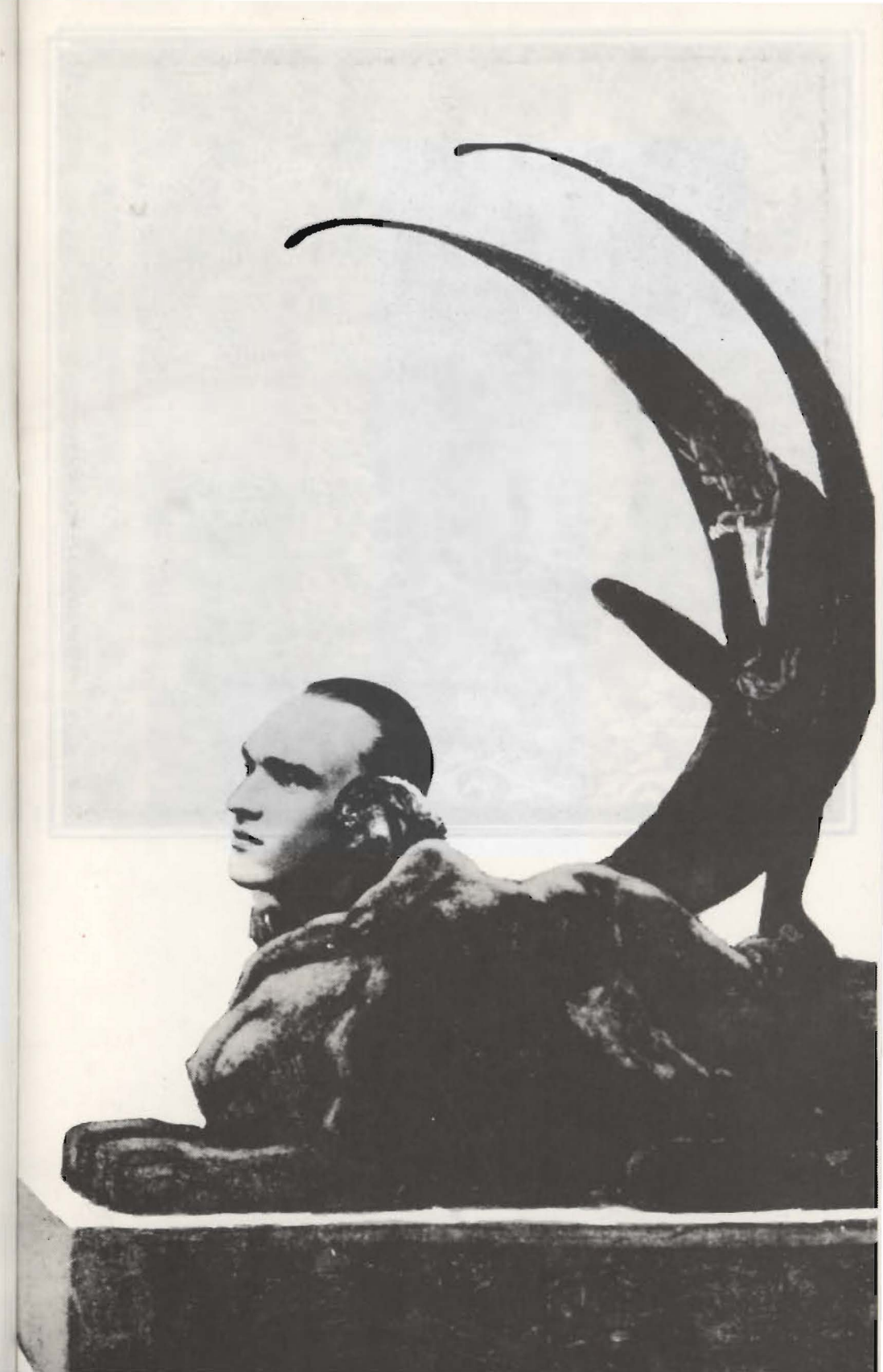
Jeżelibym mógł coś powiedzieć Tobie,
Powiedziałbym: Karolu, wiesz, wracam z Sycylii,
Jaki żal, żeśmy razem tam z Tobą nie byli
Położyć trochę kwiatów na Rogera grobie.

Widziałem: góry stoją w liliowej żałobie.
Słyszałem: grecki słowik w pomarańczach kwili.
Pasterze na przełęczach ogniska palili,
Chciałbym Ci to opisać. I właśnie to robię.

Świątynie opuszczone, niby puste plastry,
Z których miód wyciekł, cisza kołysze niezłomna;
Wznoszą się zgruchotane słupy i pilastry.

Ku niebu, które szczerzy lazur jak najrzadszy
I na błękit morza obojętnie patrzy,
Mówiąc: życie znikome, śmierć tylko ogromna.

(z *Sonetów Sycylijskich*)



Dzieło to stanowi jakby centrum twórczości Szymanowskiego; powstaje w punkcie przecięcia linii, na przełomie epok, estetyk, nurtów. Jest owocem wielkiej syntezy — w podwójnym sensie: syntezy stylów i języków muzyki i syntezy kultur. Powstawało na przestrzeni lat kilkunastu, sam pomysł długo dojrzewał zanim przybrał ostateczny kształt formy dramatu muzycznego. Tak więc powiedzieć można, że *Król Roger* wyrasta z kręgu „słowiańskiego ekspresjonizmu" — *I Koncertu* i *III Symfonii*; a równocześnie rysują się w nim te nowsze tendencje archaizujące, wynikające z fascynacji religijną muzyką dawną (tutaj zresztą swoiście zabarwioną echem — wspomnieniem autentycznych chórów cerkiewnych słyszanych w młodości), których najdoskonalszym wyrazem będzie wkrótce *Stabat Mater*; są tu również pewne zapowiedzi trendów folklorystycznych i konstruktywistycznego „wytrawienia" migotliwie gęstej materii muzyki.

W tej partyturze najpełniej realizuje się osobowość kompozytora: ktoś, kto by nie znał innych utworów Szymanowskiego, tutaj wszystkiego może się dowiedzieć — muzyczny autoportret twórcy jest tu maksymalny, bogaty w kolory i odcienie.

Uderza orginalność dzieła w obrazie twórczości muzycznej Europy pierwszych lat po wojnie światowej: trudno było by tu znaleźć dramat muzyczny czy operę o podobnym temacie, podobnym zakomponowaniu

BOHDAN POCIEJ

MIEJSCE KRÓLA ROGERA

całości, podobnej dynamice muzyki, podobnej atmosferze. Dzieło to wydaje się dzisiaj niezależne od aktualnie panujących prądów muzycznych: wiedeńskiego ekspresjonizmu, niemieckiego konstruktywizmu, francuskiego neoklasycyzmu, rosyjskiego i węgierskiego witalizmu; nic go zgoła nie łączy ze Strawińskim, Bergiem, Schönbergiem, Bartokiem, Prokofjewem — by wymienić najwybitniejsze indywidualności kompozytorskie ówcześnie działające. Oryginalność bowiem *Króla Rogera* wynika z samej odrębności stylu muzyki Karola Szymanowskiego. Odrębność i oryginalność w wypadku twórców wybitnych nie przeczy zresztą wcale głębokiemu zakorzenieniu, silnym więzom z przeszłością — tradycją muzyki i tradycją kultury Zachodu. Tak więc partytura *Króla Rogera* w równym stopniu może zafascynować historyka muzyki, co historyka idei. Jest to czysto muzycznie rzecz biorąc, partytura doskonała, mistrzowska: przedstawia rzecz dźwiękową o znakomitej architekturze — w planie całościowym i w ramach poszczególnych aktów — i świetnej dramaturgii formy; kompozycję zwięzłą, skondensowaną, gęstą — w sensie treści muzycznej — i wykończoną, wycyzelowaną w każdym szczególe. W muzyce czuje się stale to napięcie trwania, intensywność życia, w jego zasadniczych wymiarach: dynamicznym, lirycznym, ekstatycznym, ludycznym: wyczuwa się też cały ów żywioł, bogactwo i przepych brzmieniowy poddane są nadrzędnej dyscyplinie formy. Wbrew pozorom nie ma ta muzyka żadnych liryczno-narcystycznych rozwlekłości; jej wybujałość przejawia się bardziej w wymiarze pionowym, przestrzennym niż czasowym.

Jakie przede wszystkim tradycje składają się na ów oryginalny stop muzyki *Króla Rogera*, traktowanej jako apogeum indywidualnego stylu kompozytora? Gdzie biją główne muzyczne źródła tej partytury? Nie trudno je wskazać; skupiające się linie i nici biegną tu: od Wagnera (zakosztowanego w młodości idiomu Tristanowskiego nie wyprze się Szymanowski do końca życia); od Mahlerowskiej *VIII Symfonii*, z jej „kosmicznym" spleceniem i przenikaniem się żywiołów instrumentalnego i wokalnego, z jej wybujałą ekstatycznością przepolifonizowanych mas dźwiękowych; od Skriabina z jego mistyczną ekstatycznością światła w dźwięku; od Debussy'ego — z jego wyzwoloną, nową, rozrzedzoną i selektywną dźwiękowością.

Muzyka *Króla Rogera* jest owocem podstawowych opozycji formotwórczych. Pojęcia-kategorie określają tu dwie strefy wpływów między którymi, czy na styku których powstawała ta muzyka.

I tak z jednej strony mamy to, co rdzennie romantyczne i genetycznie niemieckie, północne „przełamujące już wszakże romantyczną opisową dosłowność w ekspresjonistyczny skrót": muzykę prącą do bezpośredniego wyrazu uczucia, melodyczny liryzm, śpiewną miękkość tkaniny dźwiękowej i nasycony koloryt, swoistą ruchliwą gęstość, skrajną polifonizację brzmieniowej materii i stałą tendencję do ekstatycznych scalonych kulminacji, znamienną dialektykę żywiołowej płynności (barwa-ruch) i spekulatywnej kompozycyjności.

Z drugiej zaś strony będziemy mieli: — to, co impresjonistyczne, nowodźwiękowe, południowe i genetycznie francuskie (lub francusko-rosyjskie), dźwiękowość wytrawioną i selektywną skłonność do wyodrębniania barw dźwiękowych; upodobanie w ostrościach harmonicznych i dźwięku wyzwolonym z sieci zależności chromatycznych; dźwięk jak punkt, jak ukłucie, jak ostra przyprawa, bezpośredni smak brzmienia nowego; inklinacje do trzeźwości brzmieniowej, pewnej twardości brzmienia, wyrazistości konstrukcji.

Spytać by można, co tu przeważa, co tu dominuje: duch irracjonalny romantyczno-metafizycznej północy (duch głębi), czy też duch racjonalistyczno-zmysłowego południa (duch lotności)? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, bowiem owe pierwiastki wydają się u Szymanowskiego splecione i wzajemnie sobą przeniknięte. Jedno jest pewne: całą tę muzykę — w jej bogactwie dźwiękowym i brzmieniowym przepychu — zdominowuje silny pęd do ekstatyczności. Ekstatyczności dionizyjskiej.

„Pod czarem Dionizosa zawiera znowu związek nie tylko człowiek z człowiekiem; także obca, wroga, nieujarzmiona przyroda święci znów święto pojednania z swym marnotrawnym synem, człowiekiem (...) Teraz wobec ewangelii harmonii światów, czuje się każdy z bliźnim swym nie tylko zjednoczonym, pojednanym, stopionym, lecz j e d n o ś c i ą — jakby przedarła się zasłona Mai i tylko w strzępach jeszcze trzepotała przed Prajednią. Śpiewając i tańcząc, objawia się człowiek jako członek wyższej społeczności; zapomniał chodzić i mówić i jest gotów tańcząc, wzbić się w powietrze. Z ruchów jego przemawia oczarowanie (...)

bogiem się czuje, on sam kroczy teraz tak zachwycony i wyniosły, jak we śnie bogów widział kroczących. Człowiek już nie jest artystą, stał się dziełem sztuki..." (F. Nietzsche: *Narodziny tragedii*, tłum. L. Staff).

Tu musimy już wszakże sięgnąć do źródeł inspiracji pozamuzycznej, które kształtowały czy też dokształtowywały tę partyturę. Ta muzyka bowiem, której substancja jest dla nas tak oryginalna i atrakcyjna, stanowi przykład szczególnego kształtowania dźwiękowości przez kulturę całą, jej różnorodne smaki, klimaty, atmosfery, ekspresje. Samo dzieło muzyczne — poprzez osobę swego twórcy, szczególnie otwartego na całość kultury duchowej i z wyjątkową wrażliwością chłonącego jej różnorakie czary i uroki — poddane jest tutaj intensywnemu promieniowaniu kultury śródziemnomorskiej, u samych jej południowych źródeł. Wręcz zachłannie czerpał z tych źródeł Szymanowski w czasie pracy nad *Królem Rogerem*. Promieniuje tu na muzykę i przenika ją pewien mit i pewna idea o pochodzeniu starogreckim. Mit orficko-dionizyjski, platońska i neoplatońska idea piękna. Mit i idea oddziaływują tu zarówno poprzez historię jak i poprzez atmosferę artystyczno-intelektualną czasów, z których sam Szymanowski bezpośrednio wyrósł. Mit dionizyjski i neoplatońska idea rozkwitną mianowicie niebywale — odnowią się w świadomości człowieka z przełomu wieków — w epoce młodości Karola Szymanowskiego. Jest to dekadencka epoka piękna przerafinowanego — także swoistych „religii piękna" — ale też i drążenie najgłębszych „pokładów duszy"; epoka skrajnego estetyzmu, jak również panteistycznego mistycyzmu; jest to epoka szczególnego maksymalizmu doznań i przeżyć — osobliwego spotęgowania pierwiastków romantycznych — niebotycznych wzlotów i przepastnych załamań; epoka estetycznego maksymalizmu, ale również swoistego zacierania granic między sztuką a kiczem; epoka poetyckości nadmiernej, przepoetyzowania, poetyckiej retoryki Sztuka w tych czasach rodzi zjawiska niezwykłe, olśniewające o wartości najwyższej, niewymiernej: jest to epoka secesji, muzyki Mahlera, Debussy'ego, Skriabina; epoka Prousta, Rilkego i Tomasza Manna. W momencie ukończenia partytury *Króla Rogera* (1926) epoka ta już wygasła — przecięta brutalnie cezurą I Wojny Światowej — ale jej ślady w samej muzyce są wyraźne i trwałe.

Muzyka ta wydaje się zrodzona z wielkiej — „wstecznej", przeszłościowej — tęsknoty: do wyidealizowanego obrazu starożytności greckiej uszlachetnionej religią piękna i miłości; do mistycznego światła starożytności pogańskiej; także tęsknoty do miłości idealnej i ekstatycznej, jakby ponadpłciowej, „andrygonicznej", platońskiej właśnie. Są to tylko tęsknoty — z czego dobrze zdawali sobie sprawę i Szymanowski i Iwaszkiewicz — ale równocześnie tęsknoty o potężnej artystycznej mocy, sile formotwórczej. W tym dziele — w którym poprzez gorąco-intensywne dzianie się muzyki dany jest nam w sposób artystyczny bezprzykładny konflikt, spór idei i postaci, historyczny i równocześnie ponadczasowy, wieczny — nic nie jest dopowiedziane do końca, wszystko jest zawieszone, poetycko otwarte, niedomówione. Bo przecież obydwa światy — dwa oblicza religii dane w muzyce — bizantyjsko-świetlisto-mroczny świat Króla Rogera (wspaniałe chóry cerkiewne!) i księżycowo-słoneczny tajemniczy świat Pasterza-Dionizosa — z równą mocą artystyczną wabią nas ku sobie; wiążą nas z sobą sugestią muzycznej wizji. Żaden nie jest lepszy czy gorszy, bo w gruncie rzeczy obydwa dążą do idealnej syntezy i samourzeczywistnienia się w religii nowej, dopiero przeczuwanej. Samo zakończenie partytury *Króla Rogera* — ekspresjonistycznie zgęszczone w jednym maksymalnie intensywnym oczyszczającym rozbłysku światła słońca — jest właśnie takim gorąco-symbolicznym muzycznym otwarciem na to, o czym już samo dzieło dosłownie nie mówi, a co rysuje się na świetlistym horyzoncie jako przeczucie i domysł...

Bohdan Pociej

z jonii

KONSTANDINOS
KAWAFIS
przełożył
ZYGMUNT KUBIAK

Że rozbiliśmy ich posągi,
że ich wygnaliśmy z ich świątyń,
bogowie jednak od tego nie umarli.
O, ziemio Jonii, kochają oni ciebie,
oni jeszcze o tobie pamiętają.
Kiedy świta nad tobą sierpniowy poranek,
przez twe powietrze przeciąga dreszcz gorący
z ich życia.
I nieraz jakaś eteryczna postać młodzieńcza,
nieuchwytna, szybka,
nad wzgórzami twoimi przelatuje.

Żadne dzieło Szymanowskiego nie spotkało się z tak kontrowersyjnym przyjęciem publiczności, krytyki i muzykologii (tej trzeciej bardziej w sensie „kuluarowym" niż naukowym, bo poważnego studium o nim nasza muzykologia dotychczas nie wydała), jak *Król Roger*. Wokół tego największego rozmiarami dzieła Szymanowskiego od chwili prapremiery po dziś dzień kłębią się opinie bardzo rozmaite, choć dające się sprowadzić do trzech postaw: entuzjazmu, krytycyzmu i obojętności. Ta ostatnia sprawia, że w ciągu pięćdziesięciu pięciu lat, jakie upłynęły od pierwszego ukazania się *Rogera* na scenie, wystawiono go zaledwie dziesięć razy, nigdy nie uzyskując dużej liczby przedstawień. Ta pierwsza postawa jest przyczyną, że od czasu do czasu jakiś dyrygent, oczarowany muzyką *Króla Rogera*, decyduje się na jego wystawienie. Prawie każda nowa premiera jest przyjmowana gorąco, ale po paru przedstawieniach entuzjazm publiczności stygnie i okazuje się, że znów zawiodły nadzieje na wprowadzenie *Rogera* do „żelaznego" repertuaru operowego.

Przyczyn tego niepowodzenia można szukać zarówno w niedostatkach poszczególnych realizacji, jak i samego dzieła. Mogą się one także kryć p o m i ę d z y dziełem a jego realizacją, mając u źródła niezrozumienie jego istoty przez realizatorów. Obwiniając ich o to należy wszakże pamiętać, że kompozytor tak im, jak i widzom opery, tego zadania nie ułatwił, zwłaszcza w końcowych scenach *Rogera*, kluczowych dla akcji dramatycznej. Było to zresztą utrudnienie w pełni świadome, jak wynika z listu Szymanowskiego do Jarosława Iwaszkiewicza, pisanego w Nowym Jorku 20 marca 1921 r.:

„...III akt zmieniłem z gruntu. Czy nie uważasz, że symbolizm jego był za jaskrawy i co gorsza — za dziecinny (jako pomysł). Wolałem

TADEUSZ KACZYŃSKI

W OBRONIE OSKARŻONEGO

wszystko utopić w ciemności i nocy, ukryć w niej Pasterza i jego otoczenie — tak, że właściwie widz sam powinien się domyśleć, o co chodzi, albo jeżeli jest cymbał, wyjść ogłupiony z teatru, czego mu z głębi serca życzę".

Te ostatnie słowa, wyrażające z pozoru lekceważenie publiczności, w istocie są wyrazem niechęci kompozytora do łatwej popularności. Opisany w cytowanym liście zabieg stanowił kolejny etap zacierania głównej idei dramaturgicznej dzieła, która zrazu rysowała się bardzo wyraźnie jako trójkąt uczuciowy: Młodzieniec — Kobieta — Cesarz, ten ostatni niesprecyzowany historycznie; można by go nazwać, po prostu Mężem. Tę trójkę uzupełniały od początku jeszcze dwie postacie, niemniej symboliczne: Mag arabski, stanowiący uosobienie mądrości i Mniszka — upostaciowanie konserwatywnej, ślepej religijności. W toku opracowywania libretta (a ściślej: przerabiania przez Szymanowskiego tekstu Iwaszkiewicza), Młodzieniec stał się Pasterzem, Cesarz przybrał imię najpierw Fryderyka a potem Króla Rogera, Kobieta stała się Roksaną, Mag — Edrisim, Mniszka — Diakonisą. Niejako przedłużeniem tych przemian są trawestacje, dokonujące się już w toku opery: Pasterz, którego w I akcie można uważać za ponownie pojawiającego się na ziemi Chrystusa, w III akcie okazuje się Dionizosem, Roksana z królowej przemienia się w III akcie w Menadę. Król porzuca własną religię i koronę, aby służyć nowemu bogu. Ta ostatnia, najbardziej dramatyczna ewolucja osobowości, skłoniła zapewne kompozytora do zmiany pierwotnego, odpowiedniejszego tytułu opery, — Pasterz — używanego przez cały czas pracy nad nią aż do prapremiery. Nowy tytuł — *Król Roger* — był jeszcze jednym czynnikiem kamuflującym główną ideę dzieła. Zarzucając Szymanowskiemu brak klarowności libretta musimy zatem pamiętać, że jest to niejasność zamierzona.

Drugi poważny zarzut, stawiany autorowi *Króla Rogera*, dotyczy niejednolitości stylistycznej obu jego warstw — muzycznej i literacko-teatralnej. Ta pierwsza niejednolitość wydaje się w pewnym stopniu przypadkowa, wynikająca z faktu, że granica między drugim — „impresjonistycznym" okresem twórczości Szymanowskiego a trzecim — „narodowym", — przebiega przez środek *Króla Rogera* (a dokładniej przez III akt opery). Chociaż nie można całkiem wykluczyć ewentualności, że nawet góralskie intonacje w ostatniej pieśni Pasterza zostały wprowadzone świadomie (jako, że przybył on „z gór"), trudno usprawiedliwić tak nagłą przemianę osobowości muzycznej bohatera dramatu.

Jest oczywiste, że zarówno stylizacja muzyki cerkiewnej w I akcie, jak stylizacja muzyki arabskiej (a raczej bliżej nieokreślonej „wschodniej") w II akcie, są świadomymi zabiegami kompozytorskimi. Jeśli w III akcie nie rozbrzmiewa muzyka stylizująca starożytną grecką, to zapewne dlatego, że w okresie powstawania *Rogera* miano o niej nader mgliste wyobrażenia. Umieszczenie akcji każdego aktu w odmiennej stylistycznie scenerii (akt I — Bizancjum, akt II — Arabia, akt III — Grecja) zakładało z góry wprowadzenie różnych stylów także i do muzyki. Te trzy światy nie występują tylko kolejno po sobie, lecz się symultanicznie przenikają. Najbardziej widoczne jest to w I akcie, gdzie obok siebie występują przedstawiciele bizantyjskiego kościoła — Archiereios i Diakonisa, mędrzec arabski Edrisi oraz Pasterz — postać hybrydyczna, zawierająca w sobie elementy aż trzech różnych kultur — chrześcijańskiej, grecko-antycznej oraz hinduskiej. W Szkicu sycylijskiego dramatu sporządzonym przez Szymanowskiego w Odessie latem 1917 roku („pewnej bezsennej nocy") znajduje się taka charakterystyka Pasterza: „Postać á la Leonardo da Vinci" (z Louvru). Ni to Jan Chrzciciel — lub nawet młodziutki Chrystus — ni to młody Ba-

chus". Jaką mieszaniną stylistyczną od samego początku miał być *Król Roger* najlepiej świadczy wstępny fragment owego szkicu:

„Akt I. Wnętrze bizantyjskiej świątyni (capella palatina, do dziś istniejąca i łącząca w sobie bizantynizm — wieczny romański styl — normandzki i arabszczyznę). Mozaiki: przyćmione złote — marmury czarne — romańskie — Kosmaci — plafon arabski — w kształcie jaskrawo barwnych stalaktytów. Półcień — migające płomienie lamp i świec. Kadzidła, trybularze etc. Tłum, kler w sztywnych bizantyjskich szatach (jak na mozaikach) ze złotogłowiu. Surowy przepych i sztywność".

Szymanowski wybrał na miejsce akcji opery Sycylię właśnie dlatego, że tam znalazł tak wielkie przemieszanie kultur. Obok głównego wątku dramatycznego, osnutego na kanwie wspomnianego trójkąta, był to zapewne drugi co do ważności czynnik genetyczny dzieła.

W tych okolicznościach oskarżanie Szymanowskiego o nadmierną mieszaninę stylistyczną wydaje się absurdalne. Miałoby ono sens jedynie wówczas, gdyby nagromadzenie stylów rozbijało dramaturgię dzieła. Ale tak nie jest. Z narzuconej sobie samemu różnorodności stylów kompozytor wybrnął nader szczęśliwie. Jego indywidualny język muzyczny okazał się tu wystarczająco mocnym spoiwem.

„Polifonicznemu" zagęszczeniu stylów odpowiada gęstość materii muzycznej *Króla Rogera*. Z tego punktu widzenia jasność strukturalna dzieła jest oczywista. Ale są także ujemne skutki takiej struktury. W gąszczu muzyczno-literackim słowa bywają często niezrozumiałe nie tylko ze względu na ich związaną z symbolizmem wieloznaczność, lecz także zwykłą nierozpoznawalność przez słuchacza. Utrudnia to właściwe przyjęcie *Rogera* przez odbiorców, czyni go dziełem mało komunikatywnym. Utwory o tak złożonej budowie wymagają wstępnego komentarza. Pod tym względem zachodzi analogia między Szymanowskim a Wagnerem, którego dramaty muzyczne także tego potrzebują. Inna analogia z Wagnerem polega na posługiwaniu się w *Rogerze* techniką motywów przewodnich.

Najpoważniejszy zarzut stawiany twórcy opery dotyczy jej niedoskonałości czy nawet ułomności formalnej. Przedmiotem krytyki są zwłaszcza: za mało wyrazista charakterystyka poszczególnych bohaterów, nie dość mocna kulminacja sceny tanecznej w III akcie i brak finału. Także i te niedostatki bez trudu można wytłumaczyć, a może nawet i obronić.

Wyrazista charakterystyka psychologiczna operowych postaci jest niezbędna, gdy są one rzeczywistymi osobami dramatu, natomiast nie wydaje się konieczna, a nawet potrzebna, gdy stanowią one raczej symbole, wyrażające rozmaite idee. Amorficzność tańca w II akcie wynika chyba nie tyle z braku inwencji kompozytora (w tym wypadku ekspresyjno-dynamicznej), ile z łagodności idei reprezentowanej przez Pasterza, na tym etapie jeszcze bardziej chrześcijańskiej czy apollińskiej, niż dionizyjskiej.

Brak finału w *Królu Rogerze* jest równie oczywisty, jak brak w tej operze uwertury. Ale może owa paralela nie jest przypadkiem, lecz zamierzonym chwytem formalnym? Muzyczne niedopowiedzenie akcji do końca ma zresztą odpowiednik w jej niedopowiedzeniu ideowym i dramaturgicznym.

Czy tak osobliwie zbudowane dzieło muzyczno-sceniczne można nazwać operą? Nie bez powodu na karcie tytułowej partytury Szymanowski umieścił najpierw słowo „misterium". Potem je skreślił i napisał „opera", ale może powinien napisać „antyopera"?

Rozmaicie próbowano określić czym jest *Król Roger*. Autor pracy magisterskiej o tym dziele, Stanisław Czyżowski, używa terminów „opera filozoficzna" i „opera symboliczna". Ten drugi trafia w sedno ideowe *Rogera*, ale nie obejmuje równie tu ważnej sfery dramaturgiczno-scenicznej. Podstawowe dla genezy dzieła wrażenia kompozytora

z Sycylii — głównie o charakterze wizualnym — które znalazły wyraz w obszernych didaskaliach scenograficznych, sugerują jakąś nazwę malarską, na przykład „cykl obrazów operowych".

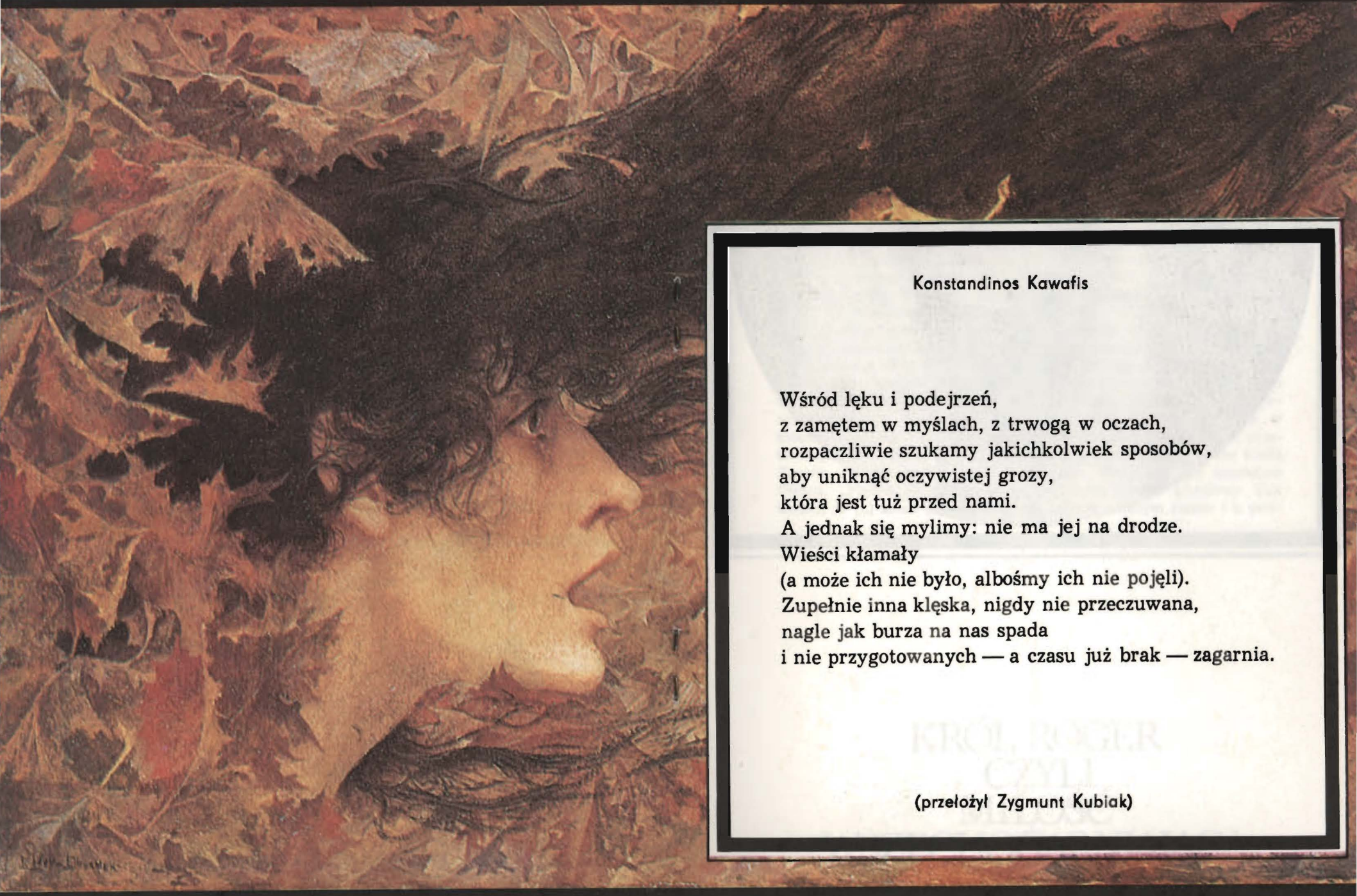
Do jakiejkolwiek kategorii formalnej próbowalibyśmy zaliczyć *Króla Rogera*, każda okazuje się dla niego zbyt wąską szufladą. Potwierdza to — z jednej strony — jego także i w tej dziedzinie hybrydyczność, z drugiej zaś dowodzi oryginalności.

Autorowi *Króla Rogera* wiele można by wytknąć braków czy nawet błędów, ale jednego nie można mu odmówić: pełnej samodzielności artystycznej we wszystkich warstwach i przekrojach dzieła. Jest ono całkowicie oryginalne tak pod względem muzycznym, jak i literacko-teatralnym. A nade wszystko — podobnie jak wagnerowski *Parsifal* i zaledwie kilka innych dzieł w historii muzyki scenicznej — tworem na wskroś osobistym w swym zamyśle. Tak bardzo osobistym, że miejscami przybierającym charakter ekshibicjonizmu psychologicznego. To właśnie lęk przed tym skłonił Szymanowskiego do zatarcia ideowego sensu dramatu, „utopienia wszystkiego w ciemności i nocy", bez względu na konsekwencje. Jak wiemy wywołało to konsekwencje nie tylko negatywne, pozwoliło bowiem inscenizatorom odczytywać treść *Rogera* bardzo rozmaicie (z tych możliwości skorzystali oni dotychczas zresztą w niewielkim stopniu).

Spośród wielu możliwych interpretacji idei przewodniej *Króla Rogera* najbliższe jest nam dziś rozumienie głównego bohatera jako symbolu wolności. Wolności wszechpotężnej, która burzy porządek społeczny i polityczny, pociąga za sobą ludzkie rzesze, zmusza do ugięcia się przed nią nawet opuszczonych przez swoich podwładnych panujących. Ale bliska jest nam również interpretacja religijna: traktowanie Pasterza jako proroka nowej wiary, czy może tylko nowego, znacznie głębszego pojmowania starej.

Tadeusz Kaczyński

u kresu



Konstandinos Kawafis

Wśród lęku i podejrzeń,
z zamętem w myślach, z trwogą w oczach,
rozpaczliwie szukamy jakichkolwiek sposobów,
aby uniknąć oczywistej grozy,
która jest tuż przed nami.
A jednak się mylimy: nie ma jej na drodze.
Wieści kłamały
(a może ich nie było, albośmy ich nie pojęli).
Zupełnie inna klęska, nigdy nie przeczuwana,
nagle jak burza na nas spada
i nie przygotowanych — a czasu już brak — zagarnia.

(przełożył Zygmunt Kubiak)

FAKTY

Król Roger rodził się długo. Współpraca nad nim Szymanowskiego i Iwaszkiewicza pełna była zakrętów i niepokojów artystycznych. Pierwszy szkic dramatu napisał Iwaszkiewicz w czerwcu 1918 roku, zaś w październiku swój własny szkic libretta posłał mu Szymanowski. Dzieło zostało jednak ukończone dopiero w 1924 roku. Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie: dlaczego?

Trudne są dziś od odtworzenia poszczególne fazy rozrastania się postaci Pasterza z *Króla Rogera* w jedno z wcieleń boga Dionizosa. Jeżeli chodzi o autora libretta, to początek tej przemiany tkwi jeszcze w czasach Iwaszkiewiczowskiego estetyzmu, w czasach fascynacji studiami Waltera Patera (*Studium o Dionizosie*, opowiadanie *Dionizy z Auxerre*). Jerzy Kwiatkowski w swym szkicu o *Dionizjach* Iwaszkiewicza (*Eleuter*) dociera do genezy jego fascynacji mitem Dionizosa: „Iwaszkiewicz z mitem i symboliką dionizyjską zapoznał się dość wszechstronnie jeszcze przed przybyciem na stałe do Warszawy, przed wejściem w środowisko literackie Polski „centralnej". Dał temu wyraz w swej twórczości „ukraińskiej". Już wtedy ustalił się krąg wpływów: Pater, Iwanow, Zieliński, Szymanowski, Miciński. Także — oczywiście — Nietzsche, w mniejszym wszelako stopniu. „Dionizyjność" Iwaszkiewicza opiera się na niemałej erudycji i świadczy o bardzo osobistym przeżyciu mitu, który u wielu współczesnych poetów stanowił symbol dość ogólnikowy (...) Nie od rzeczy będzie tu także wzmianka o pozostających w kręgu mitu dionizyjskiego obrzędach ukraińskich: mowa o obrzędzie „śmierci" i „zmartwychwstania" dziewczyny nazwanej Kostrubonko, opisanym przez George Thomsona w książce *Aischylos i Ateny*. Wszystkie te elementy mitu przejęte i przetworzone przez Iwaszkiewicza widać bardzo wyraźnie w libretcie *Króla Rogera*. Pasterz bowiem jest Dionizosem, który stał się symbolem Piękna, „Piękna — pojmowanego w sposób bardzo zmysłowy. Tak bardzo, że (...) łatwo je było zindetyfikować z pięknym ciałem i z pew-

JÓZEF OPALSKI

KRÓL ROGER CZYLI MIŁOŚĆ WSZECHOGARNIAJĄCA

nymi formami erotyzmu. W tym wypadku: z formami takimi, jakich reprezentantem stać się mogła postać męskiego, zniewieściałego boga" (J. Kwiatkowski, *Eleuter*). Takie rozumienie mitu Dionizosa odczytać się da w następujących utworach Iwaszkiewicza: I szkic libretta do *Króla Rogera* (1918), powieść poetycka *Zenobia Palmura* (1920), *Dionizje* (1922).

Ale Dionizos-Piękno to zaledwie jeden aspekt mitu wykrystalizowanego w ostatecznym kształcie libretta. Inny - nie mniej ważny — to Dionizos traktowany jako prefiguracja Chrystusa. Nie darmo pierwotny tytuł opery miał brzmieć — *Pasterz.*

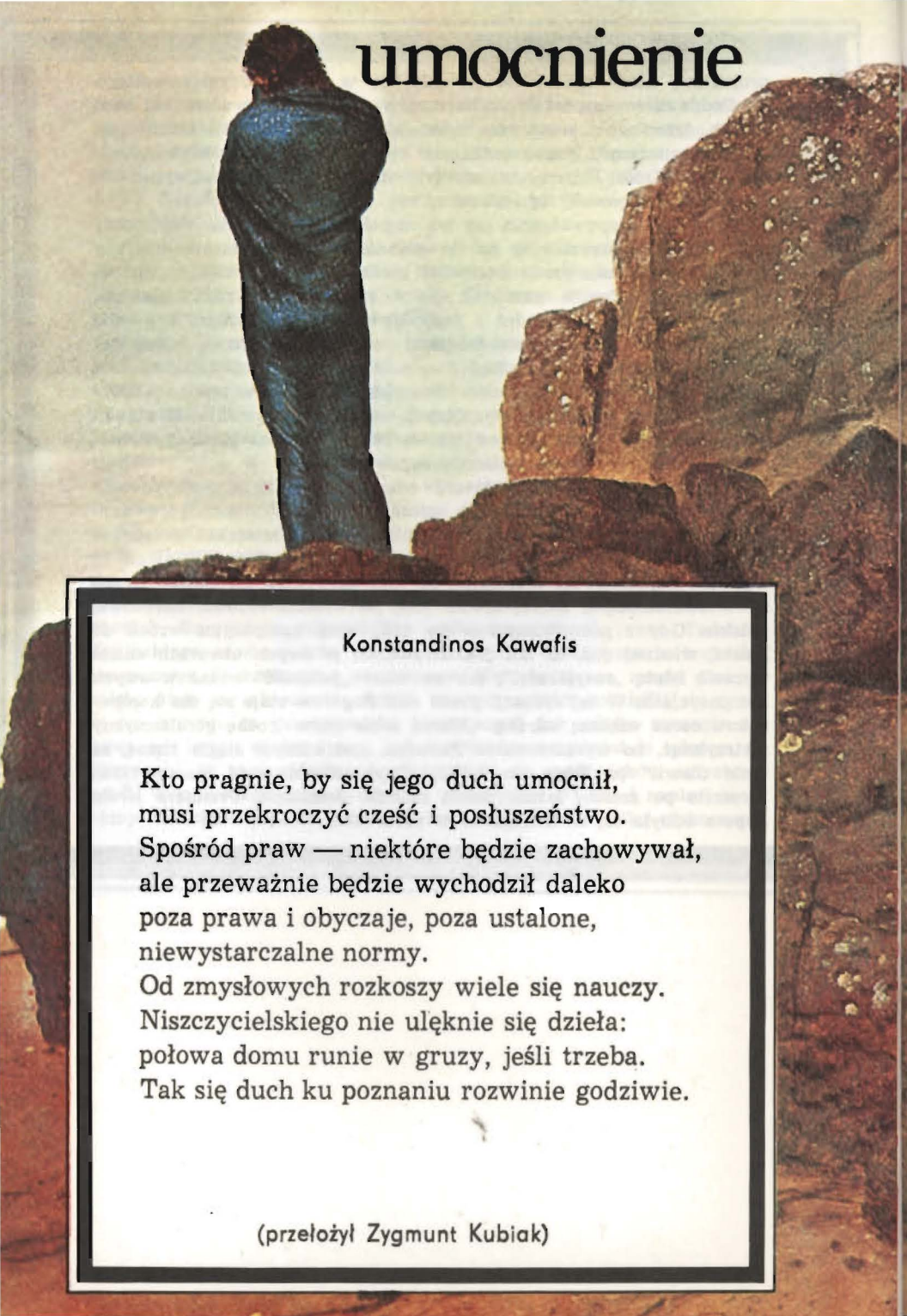
Pomysł libretta zrodził się za pośrednictwem Karola Szymanowskiego z książek Tadeusza Zielińskiego, *Bachantek* Eurypidesa i prac Wiaczesława Iwanowa. To właśnie Iwanow w *Religii Dionizosa* pisał: „(...) postać Syna Człowieczego (...) jako pasterza i jako baranka, miód i drzewo figowe, (...) komunia z chleba i wina podczas ofiarniczej wieczerzy (jak w bachusowych misteriach), (...) słowa o spożywaniu Ciała i piciu Krwi Chrystusa — wszystko to już zostało zarysowane w pierwowzorach dionizyjskiej religii (...)".

Współpraca między kompozytorem a poetą zapowiadała się doskonale. Wkrótce jednak nastąpiły niespodziewane zgrzyty, gdyż okazało się, że każdy z twórców chciał w *Królu Rogerze* wyrazić co innego. Libretto oparte ostatecznie w głównej mierze na jednej ze scen *Bachantek* Eurypidesa odpowiednio zainterpretowanej przez Tadeusza Zielińskiego, niosło z sobą wielkie możliwości wykorzystania bogactwa muzycznego, literackiego i scenicznego. Niestety to, co mogło stać się zaletą, stało się ułomnością dzieła, bowiem artyści podzielili się pracą w ten sposób, że Szymanowski konstruował jak gdyby scenopis zewnętrzny trzech aktów opery, a Iwaszkiewicz wypełniał je tekstem do śpiewania. W tym układzie musiało dojść do rozdźwięków artystycznych. Wreszcie kompozytor odrzucił gotowy już III akt i napisał inny, różny od tekstu pisarza. Iwaszkiewicz pisze: „Byłem tylko wykonawcą projektów, które całkowicie wylęgły się w głowie Szymanowskiego. (...) Poddawałem mu teksty, które mógł swobodnie zużywać w jaki bądź sposób, trzeci akt nawet sam przerobił, z mojego tekstu zostawiając ledwie okruszyny". Iwaszkiewicz ujął zresztą rzecz bez ogródek: „Jeżeli chodzi o *Króla Rogera*, to użyłbym dzisiaj ordynarnego wyrażenia, żeśmy „przefajnowali" tę sprawę.

Przyczyny niepowodzenia czy też niepełnego powodzenia współpracy nad *Królem Rogerem* były jednak głębsze. Każdy bowiem z artystów w miarę kończenia dzieła odchodził coraz dalej od tematu, nastroju, stylu *Rogera*. Trzeba pamiętać, że w styczniu 1920 roku wychodzi pierwszy numer *Skamandra* i Iwaszkiewicz zajęty pismem i własną twórczością, a także niepowodzeniami teatru *Reduta* coraz dalszy był od migotań, dusznej atmosfery i orientalizmu *Króla Rogera*. Napisze później, że oddalał się od dzieła coraz bardziej: „(...) w miarę, jak odsuwałem się od prądów estetyzujących w sztuce". Szymanowski z kolei dusił się już własnym przeestetyzowaniem i żwracał częściej w kierunku podniet płynących z muzyki ludowej.

Przełomowym dla kompozytora zdarzeniem było prawdopodobnie spotkanie z Igorem Strawińskim wiosną 1921 roku w Londynie. Szymanowski wracał właśnie z Ameryki i obaj artyści mieszkali w jednym hotelu. Strawiński przegrywał na fortepianie swoje *Wesele* — i chyba wówczas Szymanowski zrozumiał, że czas najwyższy spróbować swych sił w twórczości, u której źródeł leżą pierwiastki ludowe, narodowe, polskie. Gdy z początkiem czerwca 1921 roku kompozytor wrócił do Polski, wiedział już, że tak jak Strawiński w swych utworach chciał wyrazić istotę „rosyjskości", tak on musi „polskość" oddać w swych kompozycjach. W tej sytuacji praca nad *Rogerem* staje się dla kompozytora coraz większą udręką: „Muszę sobie znów trochę góralszczyzny zastrzyknąć, bo wyrafinowanie Pasterza, nad którym ciągle ślęczę, aż mnie dławi!" (w liście do Adolfa Chybińskiego z 14 marca 1923). Wreszcie po sześciu latach dzieło zostaje ukończone. Premiera *Króla Rogera* odbyła się w Warszawie w roku 1926.

umocnienie



Konstandinos Kawafis

Kto pragnie, by się jego duch umocnił,
musi przekroczyć cześć i posłuszeństwo.
Spośród praw — niektóre będzie zachowywał,
ale przeważnie będzie wychodził daleko
poza prawa i obyczaje, poza ustalone,
niewystarczalne normy.
Od zmysłowych rozkoszy wiele się nauczy.
Niszczycielskiego nie ulęknie się dzieła:
połowa domu runie w gruzy, jeśli trzeba.
Tak się duch ku poznaniu rozwinie godziwie.

(przełożył Zygmunt Kubiak)

IDEA

O idei dzieła była już częściowo mowa. By zrozumieć jednak jej podstawowe znaczenie dla filozofii i estetyki Szymanowskiego trzeba wrócić do *Efebosa* *. Kompozytor rozpoczynając jesienią 1917 lub na początku 1918 roku na Ukrainie pisanie wielkiej, dwutomowej powieści pod tytułem *Efebos*, przygotowywanej już od dawna zachłannym zaznajamianiem się z przekładami literatury starożytnej i książkami Tadeusza Zielińskiego, liczył na to, iż wyzwoli go ona od nurtujących od dawna problemów, których nie mógł wypowiedzieć środkami muzycznymi. Szymanowski pisał dużo, a nawet — jak wspomina Iwaszkiewicz — „w pewnej chwili swego życia uważał, że słowem lepiej potrafi wyrazić swe myśli niż tonem; w chwili zastoju twórczego własne pisanie było dla niego, jak sam wyznaje — klapą bezpieczeństwa i po prostu ocaleniem". (J. Iwaszkiewicz, *Cztery szkice literackie*). I jeszcze Iwaszkiewicz (w *Spotkaniach z Szymanowskim*): „Niewątpliwie Szymanowski posiadał własną religię, religię miłości (...) religia ta przesublimowała się przez szereg lat podróży, przez niezapomniane widzenie Sycylii i Afryki, przez kontemplację sztuki we Włoszech (...) w gruncie rzeczy zasadniczym elementem jego sztuki, tym „ciśnieniem", które rozsadza ramy estetyki muzycznej — jest przede wszystkim jego erotyzm".

Eksplikacją, wysublimowanym Credo tej religii był *Efebos*. Rękopis powieści spłonął wraz z całym warszawskim mieszkaniem Iwaszkiewicza we wrześniu 1939 roku. Znaliśmy ją tylko z drobnych ułamków

* W tym miejscu chciałbym najserdeczniej podziękować pani Teresie Chylińskiej, która nie tylko udostępniła mi odkryty przez siebie rozdział powieści Szymanowskiego ale od lat przyjaźnie towarzyszy memu pisaniu o twórcy *Harnasiów*.

i legendy. I oto udało się Teresie Chylińskiej odnaleźć w Paryżu podstawowy rozdział powieści: *Ucztę* *. Powieść była skandalizująca ze względu na silną apologię homoseksualizmu i jej wydanie budziło sprzeciw najbliższych Szymanowskiego. Także i on nie chciał jej ogłaszać za życia matki. Jak wiemy ze streszczenia Jarosława Iwaszkiewicza duża część powieści rozgrywała się we Florencji i w Rzymie. Jednym z jej punktów kulminacyjnych był *Sympozjon* — jak go sam Szymanowski nazwał, opis nocnej rozmowy bohaterów w jednej z rzymskich tawern. I ten właśnie *Sympozjon* został odnaleziony.

Pisał Iwaszkiewicz, jedyny (?) chyba czytelnik całej powieści: „Jak w *Uczcie* Platona, tym niedoścignionym wzorze rozmów o miłości, zachowana tu była gradacja i stopniowanie, odnajdujące miłość szczęśliwą w dionizyjsko-twórczym uniesieniu, w zespoleniu się nie cielesnym, lecz duchowym z przedmiotem ukochania. Zadziwiające, że w tym samym czasie, kiedy po przeciwnej stronie Europy, za podwójnym kordonem wojsk niemieckich, Marcel Proust i André Gide rozwiązywali podobne zagadki — pogrążony w codziennej pospolitości swojego miasteczka Szymanowski walczył sam ze sobą, zdobywając tę samą wiedzę o miłości, co wielcy francuscy pisarze. (...) Gdybyśmy mogli studiować teraz *Efebosa*, ujrzelibyśmy zadziwiającą zbieżność jego postaw filozoficznych i artystycznych z tym, co dawały ówczesne prądy umysłowe, Francji, niezależną zbieżność z Proustem i Gide'em, świadczącą o tym, że Szymanowski był nieodrodnym synem Europy, i że pozostawiony sam sobie szedł drogą tą samą, co wielcy moraliści Zachodu. Ta równoległość myśli Szymanowskiego do tego, co było ostatnim wydźwiękiem XIX wieku, świadczy o niezaprzeczalnej oryginalności jego umysłu jako artysty i jako człowieka". (*Spotkania z Szymanowskim*).

* Zainteresowanych szczegółami sensacyjnego odkrycia odsyłam do artykułu T. Chylińskiej: *Śladami Szymanowskiego w Paryżu*, Ruch Muzyczny 1982 nr 10.

Przy końcu odnalezionego *Sympozjonu* mówi Korab:

„Pamiętam dawno temu, w dzieciństwie, moja stara ciotka, która mnie wychowywała, i którą bardzo kochałem, chodziła ze mną w czasie Wielkiego Postu do kościoła Matki Bożej w Krakowie na jakieś straszliwe żałobne nabożeństwo, którego wtedy zupełnie nie rozumiałem. Pamiętam głębokie, w półcieniu, czerwono-złociste gotyckie sklepienie z migocącymi płomykami świec na ołtarzach przy świętych obrazach. Takim pozostał mi ów kościół w pamięci na zawsze. A pod wysokim sklepieniem oddzielającym wielki ołtarz wisi krucyfiks, odmienny od tych, które zwykliśmy widywać w kościołach. (...) Ogromny drewniany krucyfiks, a na nim Chrystus nadnaturalnej wielkości — i ma taki wygląd jakby skonał właśnie w okrutnych męczarniach, tak cudną i pełną cierpienia miał twarz. Kazano mi przystąpić do komunii i miłować Boga nade wszystko, a bliźniego swego jak siebie samego. Nie wiedziałem, jak to należy robić i z rozpaczą myślałem, że będę skazany na wszystkie męki Piekła. Bowiem „bliźniego" wyobrażałem sobie wówczas zawsze jako jakiegś obcego, obojętnego, szaro ubranego pana, o obcej twarzy — za cóż więc miałbym go kochać? „Boga" również nie znałem — wmawiano mi zawsze, iż jest on „Duchem", nie mógł się on jeszcze pomieścić w mym małym dziecięcym sercu. Kochałem więc tylko ukrzyżowanego Chrystusa, który umarł w mękach, by odkupić moje ciężkie grzechy, i z wysokości sklepienia obracał ku mnie swe cierpiące oblicze. I tylko jednego nie rozumiałem: dlaczego właśnie on — taki dobry i łaskawy, bliski i kochany, wymagał od ludzi tego, co wydawało mi się niewykonalne. I miłość ta, tamto zdziwienie pozostało we mnie na zawsze, aż do tego osobliwego momentu, kiedy to wiele lat później, gdy byłem po raz pierwszy we Włoszech, ujrzałem i wreszcie odgadłem jego twarz spoglądającą na mnie smutno z żałosnych resztek farby na popękanej, zżartej przez wilgoć i czas ścianie: to prawdziwe jego Młodzieńcze oblicze, które zobaczył Leonardo w proroczym chyba śnie! — o tyle wydaje się ono jedyną pośród wszystkich innych podobizną Chrystusa. Dopiero wtedy, medytując z drżeniem serca nad tym uosobionym przez Leonardo da Vinci nadludzkim, bezkresnym cierpieniem, poczułem nagle, jak nikt, nikt go nie rozumiał! Jak w najbliższym, wąskim kręgu uczniów i wierzących, prostych i nieokrzesanych ludzi — jak płasko, niewolniczo i fałszywie tłumaczono Jego Słowa! Dopiero wtedy pojąłem, kim był On w rzeczywistości — On — Chrystus — Eros!

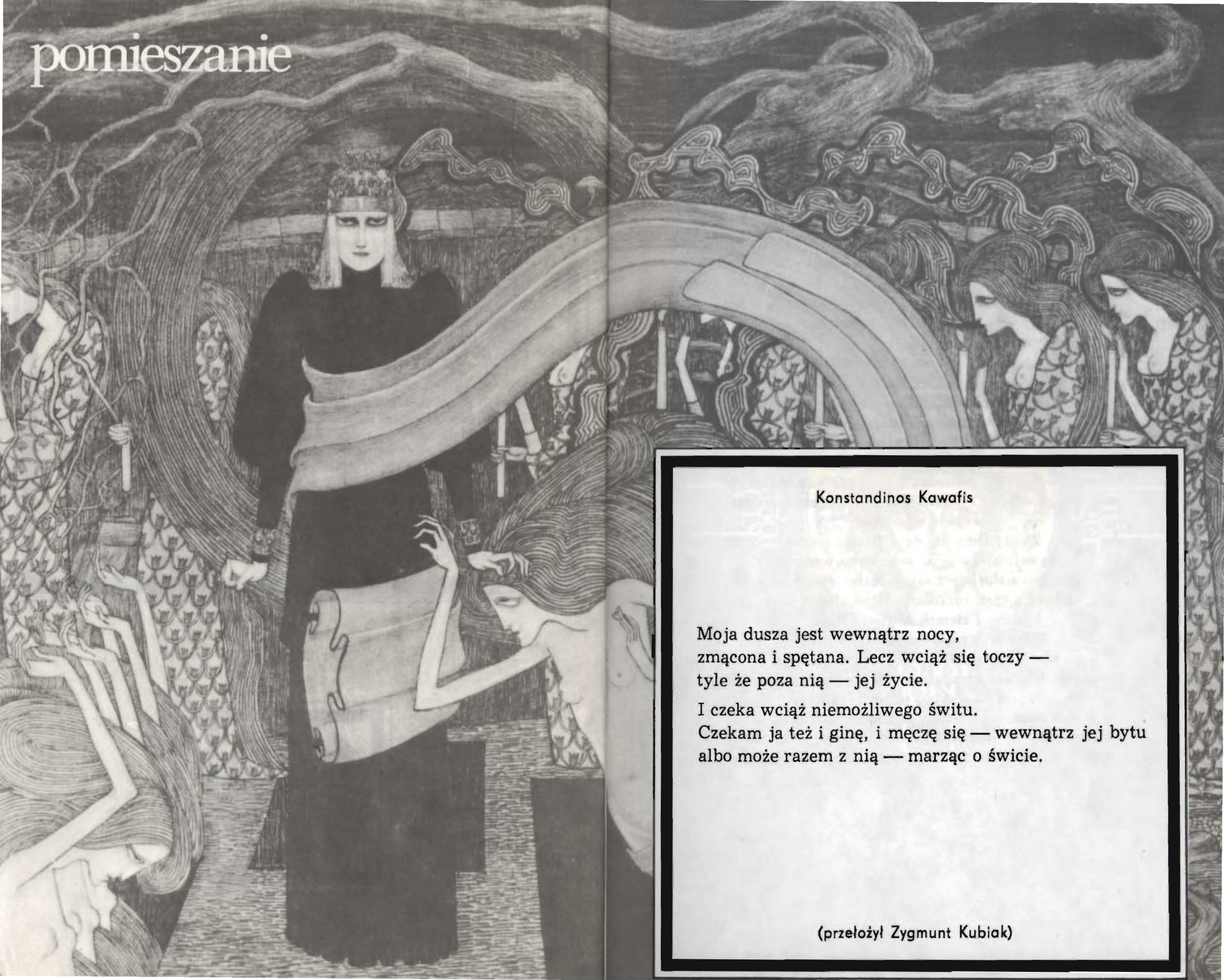
Wcześniej niż zapieje trzeci kur!... — jaka wstrząsająca, nieubłagana pewność nadludzkiej samotności. O wówczas On — Syn Boży — Chrystus — Eros, zjawiwszy się po raz ostatni na tej najsmutniejszej na świecie uczcie, poczuł nagle, że jest tu obcym i że będzie wydany czerni; I to było jego najgłębszym cierpieniem, cierpieniem tego, kto kochał Boga — nie Jehowę, nie groźnego Adonai, nieubłaganego Sędziego jego uczynków, lecz zrodzonego z miłości, z bezgranicznej wolności, w nieugaszonym pragnieniu Wieczności.

Który kochał bliźniego tajemniczym, płomiennym żarem bycia, nieubłaganym pragnieniem zespolenia się z odwieczną, twórczą istotą świata, które świeciły pozaziemskim blaskiem w nieodgadnionych oczach lidyjskiego Boga z jasnymi lokami zwieńczonymi bluszczem i różami, z oplecionym kwiatami tyrsem w ręku..."

I tak oto *Król Roger* czytany, słuchany, oglądany poprzez *Efebosa* jawi się nam jako wielki hymn na cześć miłości. Miłości we wszystkich jej przejawach i odmianach, potężnej struktury ogarniającej człowieczeństwo, przyrodę, wszechświat. Nieważna staje się wówczas utykająca fabuła opery. Jest ona zaledwie pretekstem dla fascynacji, którą najpierw poprzez formę literacką a później poprzez muzykę Szymanowski chciał wyrazić, A zakończenie dzieła staje się prahymnem na cześć miłości, rozpłynięciem się w namiętnej nirwanie godnej Wagnerowskiej Liebestod. Roger intonując hymn do wschodzącego słońca, roztapia w nim żal, rozpacz — ale i cały bolesny zachwyt nad światem: „A z głębi samotności, z otchłani mocy mej, przejrzyste wyrwę serce, w ofierze słońcu dam!"

Józef Opalski

pomieszanie



Konstandinos Kawafis

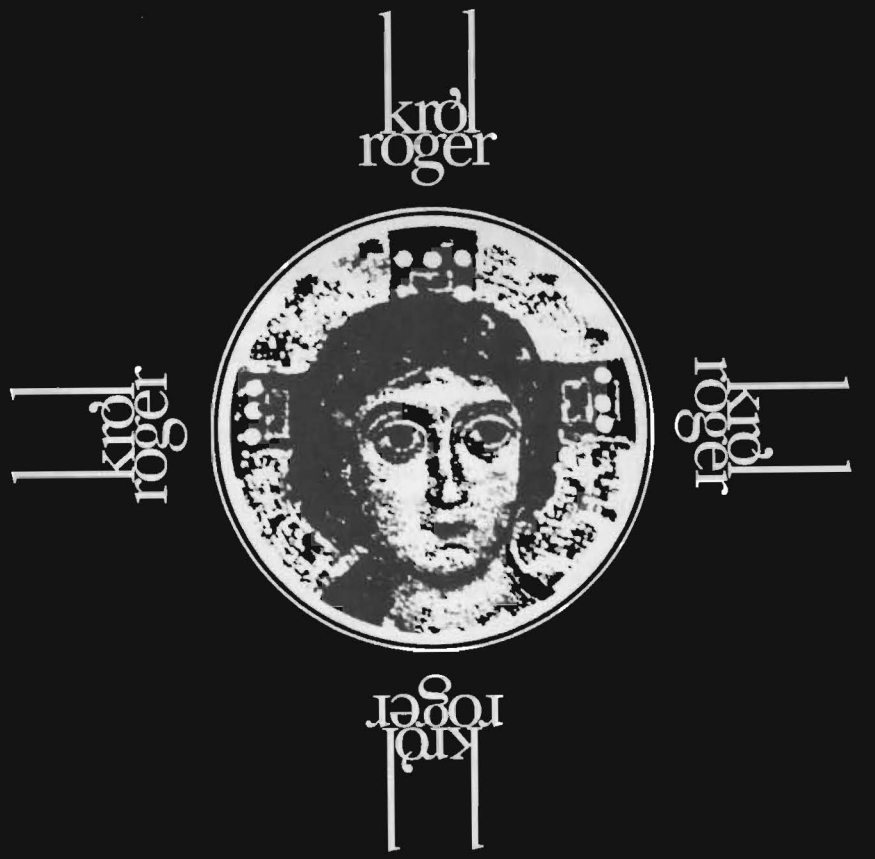
Moja dusza jest wewnątrz nocy,
zmącona i spętana. Lecz wciąż się toczy —
tyle że poza nią — jej życie.

I czeka wciąż niemożliwego świtu.
Czekam ja też i ginę, i męczę się — wewnątrz jej bytu
albo może razem z nią — marząc o świcie.

(przełożył Zygmunt Kubiak)

Z pierwotnego Chaosu, z otchłani Erebu
i przepastnego Tartaru orfizm wydobył Noc,
dostojną strażniczkę srebrzystego orfickiego jaja,
„owocu wiatru". Potężna, wilgotna i macierzyńska noc
troskliwie otula zarodek.
W srebrzystym jaju, małym i żywym jak koliber,
tłucze się złotoskrzydły Eros,
ruchliwy niczym wodna topiel wirująca wokół nieuchwytnej osi.
Wciśnięty w ambiotyczne wnętrze jaja,
w środek dwóch nieregularnych kręgów, złocisty Eros
gotuje się do narodzin. Pęknięte jajo
wyrzuca uskrzydlonego Erosa w Chaos
i daje początek istotom, które dosiądą światła,
wzbiją się wysoko i zostaną bogami. Uskrzydlony Eros
wznosi się ku światłu uczepiony dwóch sfer,
które pękają nagle dając początek
trwałym reminiscencjom wysokości,
wspomnieniom z krain zaczarowanych śpiewem,
które — jako że pochodzą z najwyższych obszarów
gwiezdnego drzewa — górują nad drzewem strzegącym
wejścia do piekieł.
Zbliżyliśmy się do orfickiej nocy,
do orfickiego jaja, w którego wnętrzu
spoczywa złocisty Eros, jeździec dwóch sfer.
Każda z tych rozszczepionych sfer wydaje
niebo i ziemię, bogów i ludzi.
Istnieje zatem niebiańska noc,
niebiańskie orfickie jajo, Eros Uranos,
niebiosa i bogowie spragnieni połączenia się w jedno ze
swymi ziemskimi odpowiednikami
(tak bardzo, że nawet w Erosie niebiańskim
zespoliły się pierwiastki niebiańskie i ziemskie)
i żyjący wspomnieniami z owej ambiotycznej jedni sfer.

José Lezama Lima
— Wazy Orfickie
(fragment)



Na pierwszym planie: Adam Dobosz — Pasterz, Eugeniusz Mossakowski — Roger, Stanisława Korwin-Szymanowska — Roxana

Stanisława Korwin-Szymanowska — Roxana, Eugeniusz Mossakowski — Roger

Król Roger — światowa premiera 19.VI.1926, Teatr Wielki w Warszawie
Reżyseria — Adolf Popławski, scenografia — Wincenty Drabik, kierownictwo muzyczne — Emil Młynarski

akt 1

● Sycylia, wiek XII, za panowania Rogera II.
Uroczystą inwokację, w której tłum wiernych sławi potęgę Chrześcijańskiego Boga przerywa wejście Dworu. Pojawia się Roger, królowa Roksana, mędrzec arabski — powiernik króla — Edrisi i dostojnicy królewscy.

(W pierwszej wersji libretta: „Zasadniczy ton muzyki. Chór — ciągły, prawie chóralny jakby liturgiczny śpiew, na tle którego bieży akcja. Uwaga: Akcja powinna by się zaczynać od jakiejś liturgii — później dopiero wejście D w o r u i dialog wyjaśniający sytuację").

● W imię obrony Chrześcijańskiej wiary Archiereios i Diakonisa wzywają Króla, by osądził zbrodnie fałszywego proroka — Pasterza, siejącego zamęt w umysłach motłochu, wyśpiewującego hymny ku chwale innego boga.

(W pierwszej wersji libretta: „Tu powinien się od razu zaznaczyć stosunek wrogi k l e r u i pełen zainteresowania ze strony C e s a r z a, K o b i e t y i A r a b s k i e g o M a g a").

● Lud domaga się ukarania pasterza. Roksana i Edrisi odwołując się do sprawiedliwości władcy błagają, by tajemniczy prorok sam przedstawił swe winy królowi. Zjawia się Pasterz.

(W pierwszej wersji libretta: „W białej, lnianej szacie, o ciemnomiedzianych włosach ozdobionych wieńcem z bluszczu z kijem pielgrzymim otoczonym kwiatami (w rodzaju tyrsu) w ręku. Cudowny tajemniczy uśmiech i spokój. Wrażenie wśród tłumu. Poddanie się jego czarowi. Postać á la Leonardo da Vinci (z Louvru). Ni to Jan Chrzciciel lub nawet młodziutki Chrystus — ni to młody Bachus. (...) Na scholastyczne pytania odpowiedzi pełne czaru. Najlepiej jakaś pełna cudownej prostoty p i e ś ń o Bogu, kontrastująca z mroczną wspaniałością zasadniczej muzyki.")

● Tłum pozostaje wrogi wobec Pasterza. Roksanę wyraźnie fascynuje osobowość i idea nowego proroka, głoszącego chwałę Piękna, Młodości, Wolności i Sprawiedliwości. W duszy Rogera toczy się walka.

(W pierwszej wersji libretta: „Po odśpiewaniu przez Młodzieńca pieśni K o b i e t a w uniesieniu rzuca się przed nim na kolana jako przed świętym. (...) Cesarz, którego zaniepokoił impulsywny odruch K o b i e t y z czysto męskiego punktu widzenia wobec dylematu wulgarnej chęci pozbycia się za jednym zamachem niebezpiecznego współzawodnika i głębokiego nieuświadomionego jeszcze zachwytu dla M ł o d z i e ń c a").

● Roger decyduje: Pasterz odejdzie wolny, ale wieczorem stawi się przed majestatem, który rozsądzi jego winy. Pasterz odpowiada władcy:

„Królu pamiętaj,
Że sam wzywałeś mnie
Na sąd do siebie,
Pamiętaj, królu!

● Pasterz odchodzi śpiewając pieśń o swym bogu. „Boże bądź miłościw" — szepcze tłum fanatyków.

akt 2

● Roger, któremu towarzyszy Edrisi oczekuje przybycia Pasterza. Przepełniają go niepokój i podniecenie. Zwierza się Edrisiemu ze swych obaw:

Czy widziałeś jej oczu blask,
Gdy Pasterz śpiewał o Bogu?
Czy ty wiesz, co się czai w sercu
niewiasty?"
(...)
„Królewskie moje serce,
Co w twardym kute spiżu
Dziś drży przed blaskiem gwiazd
Zaklętych w jego oczach"

Rozlega się głos Roksany starającej się ukoić niepokoje króla i uśpić rodzącą się z nich chęć zemsty:

„Uśnijcie krwawe sny króla Rogera..."

● Straże oznajmiają Pasterza. Odpowiedzią na zarzuty i oskarżenia o bluźnierstwo, które stawia Roger jest pełen niedomówień, namiętny hymn, w płomiennych, rozwibrowanych strofach sławiący piękno nowej, jakże innej wiary. Pasterz śpiewa o swym bogu, śpiewa o sobie, śpiewa jako Bóg.

„We mnie wierzą! (...)
W mych oczu wierzą blask,
Którego tak się lękasz królu
Miłują uśmiech mój
I mój taneczny śpiew."

(W pierwszej wersji libretta: „Wskutek tej pieśni zaczynają się dziać dziwne rzeczy. Zaczyna się wokół jakieś intensywne życie. Na schodach i galeriach zaczynają się pokazywać kobiety. Scena powoli zaczyna zapełniać się kobietami, efebami, w ogóle tłumem zahipnotyzowanym dziwną muzyką. Tu należy zręcznie przejść od idei śpiewu do idei tańca. (...) Jakiś szał zaczyna ogarniać tłum, powoli ruch się wzmaga i zaczyna przechodzić w orgiastyczny taniec. C e n t r u m tego jest oczywiście M ł o d z i e n i e c stojący na podwyższeniu i patrzący z zagadkowym uśmiechem na to, co się dzieje wokół"

Ekstatyczne upojenie udziela się także Roksanie. Gotowa jest pójść za Pasterzem. Powstrzymuje ją stanowczy rozkaz króla, którego wola przemogła obezwładniający trans i zatrzymała w pół gestu oszalały tłum:

„Straży! Wierna straży!
Weźmij go! Schwyć go! Zwiąż"

Pasterz reaguje wyniosłym gniewem, bez trudu uwalniając się z więzów:

„Kto śmie mój czar
Łańcuchem pętać niewoli?
Kto śmie mię brać
Wszak wasz ja jestem cały."

● Pasterz wzywa swych wyznawców by poszli za nim, choć wezwanie to skierowane jest głównie do Rogera. Pasterz opuszcza scenę, wraz z nim idą ci co uwierzyli, wśród nich Roksana. Roger pozostaje z Edrisim. Jednak i on, cisnąwszy na ziemię insygnia królewskiej władzy pójdzie za tym, którego nienawidząc pragnie...

akt 3

● Roger — król — znużony poszukiwaniem Boga-Pasterza Pątnik, odpoczywa wraz z Edrisim po długiej wędrówce:

„Włóczęgą dzisiaj jest król,
Żebrakiem, co rąk tęsknotę
Wyciąga po jałmużny dar,
Kryjąc swe puste serce
W zniszczony łachman snów!"

Pokonując niezrozumiały dla siebie lęk woła — „Roksano!". Daleki głos królewskiej małżonki odpowiada — „Rogerze", a inne głosy obwieszczają:

„Król strzaskał swój spiżowy miecz,
Na sąd się stawił Wielki Król!"

Nie wierzącemu własnym oczom pojawia się Roksana. Na uporczywe pytanie o Pasterza Roksana odpowiada:

„Odszedł, znikł,
Rozwiał się w mroku,
Stopił się z mgłą..."
(...)
I stamtąd woła
Ku otchłani twego serca
I zakląć chce twą moc
Samotną
W wiekuisty kształt!"

● Roger odnalazł siebie w Bogu-Pasterzu. Na głos Pasterza reaguje najwyższym zachwytem. Królewska para podsyca ofiarny ogień u stóp ołtarza. Nad ołtarzem ukazuje się Pasterz — Bóg — Dionizos. Tłum entuzjastów otacza swego Boga, posłuszny jego płomiennemu wezwaniu:

„Ku mnie! Ku mnie!
Wzywam was!
Na błękitne morza,
Na bezbrzeżne oceany,
W bezkresną wędrówkę,
Radosny tan."

(W pierszej wersji libretta: „W pewnej chwili największego napięcia ruchu i okrzyków, Roksana, w której czuło się od pewnej chwili już budzącą się tajemną siłę, zrzuca nagle swój długi płaszcz i ukazuje się w stroju greckiej Menady.)
Roger zdaje się tego nie dostrzegać, wpatrzony w punkt, w którym widział postać Boga. Wyciągając w modlitewnym geście dłonie woła:

„Edrisi! Skrzydła rosną,
Obejmą cały świat!
A z głębi samotności,
Z otchłani mocy mej
Przejrzyste wyrwę serce
W ofierze słońcu dam!"

„Pierwszą wersją libretta" nazywamy tu szkic autorstwa Karola Szymanowskiego posłany w liście Jarosławowi Iwaszkiewiczowi.

opracował M. B.

REALIZACJE SCENICZNE KRÓLA ROGERA

19 czerwca 1926 (prapremiera) — TEATR WIELKI W WARSZAWIE kier. muz.: Emil Młynarski, reż.: Adolf Popławski, scen.: Wincenty Drabik.
obsada: Roger — Eugeniusz Mossakowski, Roksana — Stanisława Korwin-Szymanowska, Edrisi — Maurycy Janowski, Pasterz — Adam Dobosz.

28 października 1928 — TEATR MIEJSKI W DUISBURGU
kier. muz.: Paul Drach, reż.: A. Schum, scen.: Johannes Schröder. przekład niemiecki: R. M. Hoffmann
obsada: Roger — Holger Börgesen, Roksana — Hildegar Bieber-Baumann, Edrisi — Kistemann, Pasterz — A. Gillmann.

23 października 1932 — TEATR NARODOWY W PRADZE
kier. muz.: Otakar Ostrčil, reż.: Josef Munelinger, scen.: Vaclav Pavlik.
przekład czeski: Josef Munclinger
obsada: Roger — Zdenek Otava, Roksana — Ada Nordenova, Edrisi — Jaroslav Gleich, Pasterz — Vladimir Tomš.

22 kwietnia 1949 — TEATRO MASSIMO W PALERMO
kier. muz.: Mieczysław Mierzejewski, rez.: Bronisław Horowicz, scen.: Renato Guttuso.
przekład włoski: F. E. Raccuglia
obsada: Roger — Giovanni Inghilleri, Roksana — Clara Petrella, Edrisi — Wladimiro Lozzi, Pasterz — Antonio Annoloro.

23 listopada 1965 — TEATR WIELKI W WARSZAWIE
kier. muz.: Mieczysław Mierzejewski, reż.: Bronisław Horowicz, scen.: Otto Axer.
obsada: Roger — Andrzej Hiolski, Roksana — Hanna Rumowska-Machnikowska, Edrisi — Zdzisław Nikodem, Pasterz — Kazimierz Pustelak.

14 maja 1975 — SADLER'S WELLS THEATRE w LONDYNIE
16 marca 1976 — LONDON COLISEUM
kier. muz.: Charles Mackerras, reż.: Anthony Besch, scen.: John Stoddart.
przekład angielski: Geoffrey Dunn
obsada: Roger — Geoffry Chard, Roksana — Felicity Lott, Edrisi — Terry Jenkins, Pasterz — Gregory Dempsey.

29 czerwca 1975 — OPERA BAŁTYCKA

19 września 1976 — KRAKOWSKI TEATR MUZYCZNY
kier. muz.: Robert Satanowski, reż.: Maciej Prus, scen.: Zofia Wierchowicz, choreogr.: Tomasz Gołębiowski.
obsada: Roger — Janusz Wolny, Roksana — Jadwiga Gadulanka, Edrisi — Edward Adler, Pasterz — Ryszard Brożek.

9 grudnia 1979 — TEATR WIELKI W POZNANIU

8 listopada 1981 — TEATRO COLON w BUENOS AIRES
kier. muz.: Stanisław Wisłocki, reż.: Aleksander Bardini, Lech Komarnicki, scen.: Andrzej Majewski.
obsada: Roger — Andrzej Hiolski, Roksana — Bożena Betley-Sieradzka, Edrisi — Horacio Mastrango, Pasterz — Wiesław Ochman.

Dyrektor techniczny: mgr inż. Jerzy Bojar

Kierownik pracowni scenograficznej: Maria Gibasiewicz
Kierownik działu dekoracji i kostiumów: mgr inż. Kazimierz Olbryś
Kierownicy pracowni: Janina Ajnenkiel,
Lidia Gierusz, Tadeusz Iwanowski,
inż. Wiesław Kalinowski, Jan Lipiec, dr inż. Tadeusz Michalec,
Teresa Misierewicz, Wojciech Niedbał, Tomasz Penciak,
Józef Rotuski, Elżbieta Sławińska, Marek Sotek,
Julian Woroniecki, Małgorzata Zdrodowska, Stanisław Żelechowski
Kierownik działu sceny: mgr inż. Mirosław Łysik
Kierownik działu elektrycznego: inż. Piotr Marconi
Brygadierzy sceny: Andrzej Nowolski, Marek Popis

cena: 60 zł

ZPR, z. 100/86, n. 5000 P–12

Program ilustrują dzieła
następujcych artystów:

Gustave Moreau (1826—-898)
Edward Burne-Jones (1833—1898)
Arnold Böcklin (1827—1901)
Fernand Khnopff (1858—1921)
Jan Toorop (1858—1928)
Lucien Lévy-Dhurmer (1865—1953)
Walter Crane (1845—1915)
Félicien Rops (1833—1898)
Gustav Klimt (1862—1918)
Louis Welden Hawkins (1848—1910)

reprodukcje barwne: Leon Myszkowski
fotografie czarno-białe: Antoni Zdebiak
redakcja: Mirosław M. Bujko
opracowanie graficzne: Marek Goebel
redakcja techniczna: Janusz Wójcik
składy tytułowe: Andrzej Koch

Wydawca: Teatr Wielki w Warszawie

TEATR WIELKI

SCENA DUŻA