

Z problematyki wykonawczej muzyki Karola Szymanowskiego: odtwórcy roli Króla Rogera — od Eugeniusza Mossakowskiego do Mariusza Kwietnia

MAŁGORZATA KOMOROWSKA

Warszawa · ✉ orzatak@gmail.com

Rolę Króla Rogera określa postać władcy i głos barytonowy — raczej baryton dramatyczny niż liryczny. Partia wokalna, napisana w skali dwunastostopniowej, z rzadkim i krótkim osadzaniem się w tonalności (najczęściej w C-dur), sięga od *B* do *fis*¹. Linia melodyczna, nieregularna rytmicznie, zawsze sylabiczna, o charakterze recytatywu rozwijanego w formy monologów (nie ma w tej operze ansambli), wpadająca chwilami w arioso, krąży najczęściej w obrębie *g/a-des/dis*¹. Trzykrotnie, w chwilach kulminacji zdarzeń, Szymanowski wycofuje instrumenty, aby brzmiał sam głos.

Ów wybór głosu barytonowego odbiegał od dotychczasowych upodobań kompozytora do wysokich rejestrów i jasnych barw. Począwszy od *Sześciu pieśni* op. 2 do słów Kazimierza Tetmajera, Szymanowski pisał dla sopranu — raczej dramatycznego niż lirycznego i koloraturowego. Dwie kantaty, *Demeter* i *Agawe*, są przeznaczone wprawdzie na alt, a *Cztery pieśni* op. 41 do słów Rabindranatha Tagorego należą do repertuaru mezosopranów, ale w *III Symfonii* op. 27 solo śpiewać ma tenor lub sopran, a obsadę opery *Hagith* op. 25 wypełniają trzy potężne wysokie głosy, dwa tenory (ewenement w literaturze operowej) i sopran; partia Lekarza jest wprawdzie barytonowa, lecz epizodyczna.

Jednakże w operze *Król Roger* (op. 46) właśnie barytonowi Szymanowski powierzył kluczowy przekaz idei swego dzieła, i — jak pisze Teresa

Chylińska — „w tkance muzycznej zawarł swoisty do niej komentarz”¹. Roger nie otrzymał, w przeciwieństwie do Pasterza i Roksany, jednoznacznie charakteryzującego go wokalnego motywu². Ale wciąż krążą wokół jego partii liczne motywy instrumentalne, „o jakby niedokończonym rysunku melodycznym, i charakterze raczej gestów melodyczno-wyrazowych, ilustrujących emocjonalny stan Rogera”³. Chylińska wymienia motywy: „bizantyński” (świątynny), „władzy”, „wewnętrznej walki”, „piękna”, „radości”, „rozterki”, „urzeczenia”, „niepokoju”, „strachu”, „drżenia”, „trwogi”, „zagubienia”. Warto też dodać, że Roger w tej operze wciąż pyta: powiernika i mędrca Edrisiego, charyzmatycznego przybysza z gór Pasterza, małżonkę Roksanę. Zdania słowne zamyka często znak zapytania — odpowiadające im frazy melodyczne mają czasem charakter ascendensu (kierunek wznoszący), zgodny z intonacją mowy; innym razem zatrzymują się na tym samym, powtarzanym dźwięku, co nie zaciera pytającego tonu, a niekiedy kończy je descendens, kierunek opadający, co nadaje im sens zrezygnowanej konstatacji. Partię wokalną dopełnia warstwa werbalna, język polski gęsty od metafor, wzniosły i egzaltowany, niełatwy znaczeniowo, a także artykulacyjnie. Libretto Karola Szymanowskiego i Jarosława Iwaszkiewicza silnie jest osadzone w stylistycznym nurcie poezji młodopolskiej.

Postać Rogera ma rodowód historyczny — królem Sycylii w XII wieku był Roger II Wielki. Szymanowski był pod wrażeniem Sycylii podczas podróży po wyspie. Didaskalia kompozytora, z dokładnym opisem Kaplicy Królewskiej i Pałacu w Palermo, a także teatru antycznego, bywały traktowane jako wskazówki dla scenografów i reżyserów, a jednocześnie wspomnienia wrażeń z tej podróży. Tym bardziej, że w swoim *Szkicu sycylijskiego dramatu* rysował nawet szkice dekoracji! Jednak informacje samego Szymanowskiego temu przeczą: „[...] najchętniej zarówno reżyserowi jak i scenografowi dałbym jak największą swobodę, ponieważ w tym

1 Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008, s. 186.

2 Motyw taki dostrzega jednak Zofia Helman, zob. *Motywy przewodnie w „Królu Rogerze”*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” t. 6, 2007–2008, s. 67–78.

3 T. Chylińska, op. cit., s. 201.

wypadku trzeba odrzucić cały nudny i pedantyczny historyzm [...] dzieło moje zakłada miejsce dla jak najdalej idącej fantazji”⁴. (Nie wiem, czy przewidział, jak daleko ta fantazja w końcu XX wieku i początku XXI będzie szła...). Najbardziej bodaj pedantyczną inscenizacją była prapremierowa, w scenografii Wincentego Drabika i reżyserii Adolfa Popławskiego, za życia Szymanowskiego (1926); inscenizacja w Pradze (1932 — też ją widział) przyjęła helleńskiego ducha, jednocześnie z ówczesną modą lat 30. Inszenizacja Renata Guttusa i Bronisława Horowicza w Palermo (1949) uczyniła *Króla Rogera* prostym, barwnym, z lekka orientalnym i greckim zarazem, a włoscy soliści grali werystycznie. Inszenizacja Horowicza i Otto Axera (odbudowany Teatr Wielki w Warszawie, 1965) była plastycznie wstrzemięźliwa, dość ciemna, ale nawiązywała do didaskaliów Szymanowskiego. Przedstawienie Stanisława Hebanowskiego i Mariana Kołodzieja w Gdańsku (1974) przeciwnie: ośniewało bizantyjskim przepychem. Kolejne, w Krakowie (1976), autorstwa Macieja Prusa (reżyseria) i Zofii Wierchowicz (scenografia) dało operze bogactwo form plastycznych aż wynaturzone. Prus reżyserował też (w scenografii Sławomira Dębosza) zgoła inne przedstawienie, w Poznaniu (1979), bardzo skamealizowane i wystylizowane na biel i prostotę. Ludwik René (reżyseria) z Janem Bernasim stworzyli w Operze Śląskiej inscenizację wystawną (1980), odwołującą się do sycylijskich autentyków. Andrzej Majewski trzykrotnie dawał scenograficzną interpretację opery: w Buenos Aires (1981), z odniesieniem do opisów Szymanowskiego, później w Warszawie (1983), skojarzoną z malarstwem Böcklina, i nieco bardziej konwencjonalną w tym duchu (1986). Inszenizacja Eugeniusza Korina (reżyseria) oraz Ewy i Pawła Ogielskich we Wrocławiu (1982) była tyleż współczesna i symboliczna, co odnosząca się do mroku średniowiecza. Odnotowuję te inscenizacje⁵, albowiem, chociaż rolę Rogera buduje oczywiście śpiew, to odbiór tej roli warunkuje kontekst sceniczny, postacie (i śpiew) trojga partnerów Rogera oraz, jakże istotna przy dzisiejszym stanie estetyki teatru operowego, reżyserska koncepcja całości, wreszcie — kostium.

4 Podaję za: ibidem, s. 190.

5 Zob. Małgorzata Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, Warszawa 1992.

Reżyserzy stopniowo osłabiali bądź odmieniali atrybuty władzy Rogera. Teatr, jaki by nie był, baśniowy dla dzieci, szekspirowski czy operowy, królów zwykle stroił w koronę. Otóż Rogera stopniowo pozbawiano korony; w Poznaniu (reż. M. Prus) nosił złotą przepaskę, we Wrocławiu (reż. E. Korin) — rodzaj normandzkiego hełmu, Krzysztof Zanussi w *Bremie* (1988) dał mu strojny zawój, zostawił ciężki królewski płaszcz. Radykalnej zmiany dokonał David Alden w Kalifornii (1988), zafascynowany wówczas możliwością nadawania operom politycznych znaczeń. *Króla Rogera* przeniósł do współczesności. Akcję rozegrał w świecie gangsterów i wyznawców sekty. Zaniknął (już na zawsze?) majestat królewski postaci Rogera. U Mariusza Trelińskiego w Teatrze Wielkim–Operze Narodowej w Warszawie (2000) w pewien sposób zostało to ocalone: Roger miał na sobie długą, białą szatę, która nadawała mu charyzmatyczną moc. Ale już w następnej, jak zapowiadał — realistycznej, inscenizacji Trelińskiego w Operze Wrocławskiej (2007) Roger to dzisiejszy szef, elegancki, z ochroniarzem, który „odzyskując człowieczeństwo”, jak chciał reżyser, znajduje azyl w szpitalnej izolatce, ma pikowany szlafrok na białej piżamie pacjenta. Zwracam na to uwagę, bo choć dzisiejsi śpiewacy przywykli już do dziwnych reżyserskich ustawień ich postaci (niektórzy się buntują), to jednak inaczej artysta czuje się na scenie i śpiewa w szlafroku, choćby eleganckim, a inaczej w koronie na głowie.

W trzeciej swej realizacji *Króla Rogera* (Warszawa 2018 — koprodukcja z teatrami w Sztokholmie i w Pradze) Mariusz Treliński zapowiedział, iż będzie to „opowieść o spotkaniu człowieka ze swoim sobowtórem i naszym mrocznym ja, które stoi po drugiej stronie lustra”. Takie spotkanie „prowadzi do całkowitej dekonstrukcji i ponownych narodzin”⁶. Teatralne środki, które posłużyć miały do wyrażenia tych treści (ustalonych wraz z dramaturgiem Piotrem Gruszczyńskim) okazały się jednak co najmniej dyskusyjne. Scenę zajęły szklane gabloty, stół konferencyjny, skórzane fotele i kanapa. Roger, to w czerni, to w bieli, stał się postacią nierzeczywistą.

6 Mariusz Treliński „*Król Roger*” to moja miłość i fascynacja. Dla PAP rozmawia Olga Łozińska, 10 XI 2018, <http://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C355762%2Ctreliński-król-roger-moja-milosc-i-fascynacja.html> [dostęp: 10.07.2019].

Białe włosy, raz zebrane w kok, innym razem wisały przy twarzy. Śnił o ataku odrażającego węża (na projekcji), wedle słów libretta — uosobieniu Pasterza; odchodził na bok do umywalki z lustrem, nie reagował na wijącą się w odurzeniu Roksana, z rogami barana na głowie uczestniczył w krwawym (dosłownie) rytuale, podcinał sobie żyły (to czynił nieomal realistycznie). W nowym życiu szedł w przezroczystą nicość. Tego rodzaju pomysły pozbawiły młodego Łukasza Golińskiego — z którym wiązano duże nadzieje — motywów do stworzenia przemyślanej koncepcji postaci Rogera. Orkiestra również nie była mu partnerem.

W interpretacji Davida Pountneya (Festiwal w Bregencji⁷, 2009; Teatr Wielki–Opera Narodowa, 2011) Roger w czarnej sukni i z łysą głową upodobniony był do otaczających go kapłanów, potem należał do uczestników krwawego obrzędu ofiary na cześć Dionizosa (na czym trochę wzorował się później Treliński). Reżyserie Krzysztofa Warlikowskiego (Paryż 2009), Kaspera Holtena (Londyn 2015) i Michała Znanieckiego (Kraków 2015), mając tego samego odtwórcę tytułowej roli: Mariusza Kwietnia, czyniły króla Rogera mężczyzną współczesnym: obnażonym do bielizny, potem w garniturze, bądź tylko w białej koszuli po zdjęciu marynarki. W Krakowie w mieszkaniu z czerwoną sofą popijał rano kawę z żoną Roksana i synkiem. W III akcie podniszczony już garnitur, ciemne okulary, rozkudłane długie włosy i zmięty beret upodobniły go do... kloszarda? Bezdomnego? Żebraka? Andrew Huth w komentarzu do płytowej edycji opery pod batutą Simona Rattle'a⁸ przypomina, że w Rogerze, jako jedynej postaci dzieła, w trakcie akcji dokonuje się przemiana — charakteru innych pozostają niezmienione. Znaniecki (w Krakowie) przemianę tę ukazał dobitnie teatralno-plastycznymi środkami. Nie zawsze bywa ona jednak przez reżysera świadomie zamierzona, a do wyśpiewania i zagrania przez odtwórcę — trudna.

Autorzy analiz tej opery w postaci Króla Rogera dostrzegali zmaganie się emocji z rozsądkiem. Początkowo ukazywanie tych zmagania — przy

7 Karol Szymanowski, *King Roger*, Unitel Classica DVD, Bregenzer Festspiele, 702808 Major.

8 Andrew Huth, *King Roger*, książeczka do płyty EMI Classics — CDCB 7243 5 56823 2 1, 1999, s. 12.

niełatwej materii wokalne dzieła — pozostawało do oddania w śpiewie. Ale scena domagała się swoich praw. Pierwszym bodaj odnotowanym w recenzjach impulsywnym Rogerem był Jerzy Artysz (wznowienie w Warszawie, 1986): gwałtownie reagował na zdarzenia, nawet klękał przed Pasterzem. Roger u Pountneya (w Bregencji Scott Hendricks, w Warszawie Mikołaj Zalaśiński) biegał po schodach wypełniających scenę, czołgał się, załamywał ręce. I wydaje się, że im bardziej w inscenizacjach Roger przedstawiał się królem Sycylii, a stawał się współczesnym człowiekiem dręczonym wątpliwościami, tym silniej w jego postawie przeważały emocje, prowadząc nawet do tragicznych finałów. Co więcej: wydawało się, że Mariusz Treliński zaprzeczał wymowie dzieła Szymanowskiego, wiodąc Rogera w bramy śmierci, ale coraz więcej reżyserów tak właśnie odczytuje ten finał. Wielu też na plan pierwszy wysuwa Pasterza, nie Rogera.

Najdalej, i w fascynujący sposób, dokonał tego przesunięcia Pasterza na plan pierwszy, teatralny i znaczeniowy, australijski choreograf Graeme Murphy. Z założonym i prowadzonym przez siebie zespołem Sydney Dance Company wystawił on w 1990 roku *Króla Rogera* w formie baletu (do muzyki z taśmy). Zapewnił pyszne, w historycznej estetyce utrzymane kostiumy dworu Rogera. Role obsadził tancerzami o warunkach scenicznych zgodnych z jego wyobrażeniem o każdej postaci. Młody Roger miał wyglądać na władcę i jego taneczny ruch to potwierdzał. Natomiast Pasterzem — w rozumieniu Murphy’ego bogiem-Dionizosem — choreograf uczynił Maorysa z Nowej Zelandii. Prawdziwie piękny, półnagi, bardzo wysoki, emanował jakąś pogańską, zwierzęcą siłą, na skórze miał tatuaż, był karateką, znał obrzędy swego ludu. Może nie tańczył najlepiej (choreograf nie miał tu chyba dobrego pomysłu), ale rzeczywiście górował nad wszystkimi, a akt III, który zapełniali podekscytowani wyznawcy Dionizosa i obnażona Roksana, która jako menada skakała przez ogień, stał się przekonującym zwieńczeniem fabuły utworu⁹.

9 Na podstawie rozmowy autorki z Graeme Murphym, obejrzeniu dokumentacji spektaklu i rejestracji wideo w dniu 9 lipca 2000 r. w Sydney; zob. M. Komorowska, *Sydney Dance Company tańczy Szymanowskiego*, „Ruch Muzyczny” 2000 nr 23, s. 35-37.

We wzmiankowanych przeze mnie operowych inscenizacjach krajowych i zagranicznych wielu śpiewaków występowało w roli Króla Rogera — niektórzy z wielkim powodzeniem. Byli to m.in. Holger Børgesen (Duisburg 1928), Zdeňek Otava (Praga 1932), Giovanni Inghilleri (Palermo 1949), Andrzej Hiolski, Zdzisław Klimek, Florian Skulski, Peter Knapp (Londyn 1975), Geoffrey Chard (Londyn 1976), Janusz Wolny, Janusz Temnicki, Jerzy Kubit, Marek Ziemniewicz, Andrzej Biegun, Wincenty Głodek, Jan Dobosz, Jerzy Artysz, James Johnson (Long Beach 1988), Monte Pederson (Brema 1988), Wojciech Drabowicz, Adam Kruszewski, Andrzej Dobber, Mariusz Kwiecień, Scott Hendricks, Mikołaj Zalasieński, Marcin Bronikowski (Manaus, Brazylia, 2013 — wersja koncertowa), Mariusz Godlewski (Wrocław 2014), Łukasz Goliński (Rzym 2017 — inscenizowana wersja koncertowa). Z tej plejady artystów sześciu utrwaliło swe głosy i role w dostępnych nagraniach CD i DVD. Są to: pierwszy Roger — Eugeniusz Mossakowski, następnie Andrzej Hiolski, Thomas Hampson, Wojciech Drabowicz, Andrzej Dobber i Mariusz Kwiecień. W przypadku prapremierowego nagrania Mossakowskiego z 1926 roku mamy do czynienia tylko z głosem; w wyobrażeniu roli pomoc musi dokumentacja fotograficzna i prasowa przedstawienia. Scenografia Wincentego Drabika, jednego z największych artystów polskich scen — wówczas zachwycała. Reżyserem był Adolf Popławski, reżyser licznych wtedy prapremier (oprócz Szymanowskiego oper Młynarskiego, Joteyki, Noskowskiego, Różyckiego, Maliszewskiego, Adama Wieniawskiego, Rytla)¹⁰. W swych przedstawieniach łączył realizm z modernizmem. Kojarzony był z rosyjską szkołą reżyserii.

Szymanowski bywał na próbach. Pisał w liście do Zofii Kochańskiej: „Oprócz Stasi — podle dość śpiewają. Może jak przyjdzie do prób scenicznych, z grą, ockną się trochę te bałwany”¹¹. Stasia — Stanisława Korwin-Szymanowska, obsadzona w roli Roksany, miała wprawę w wykonywaniu muzyki brata. Adam Dobosz (Pasterz) miał absolutny słuch i był

¹⁰ Zob. Małgorzata Komorowska, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Kraków 2008.

¹¹ Cyt. za: M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, op. cit., s. 163.

muzykalny. Dla wszystkich jednak dzieło było trudne. Ze wspomnień korepetytorki Ilzy Rodzińskiej, która solistów uczyła ich partii, wynika, że mieli znaczne kłopoty z opanowaniem swych ról na pamięć i z wejściem na właściwy dźwięk. Stawała za dyrygującym Emilem Młynarskim, poddawała tempa i, dyskretnie, początkowy ton¹². Z recenzji dowiadujemy się, że Mossakowski w I i II akcie grał Rogera-władcę środkami aktorstwa charakterystycznego, a w akcie III wyraźnie czynił go pątnikiem. Mossakowski miał wspaniałą, potężnie brzmiący głos. Za najlepszą uważano jego kreację w roli tytułowej w *Rigoletcie* Verdiego¹³. Właśnie w recytatywnym monologu Rigoletta z drugiej odsłony I aktu („Pari siamo”) utrwalono, mniej więcej w czasie prapremiery opery Szymanowskiego, głos pierwszego Króla Rogera¹⁴.

Po raz pierwszy w Polsce po wojnie *Króla Rogera* w serii inauguracyjnej sezon w odbudowanym Teatrze Wielkim (1965) wyreżyserował Bronisław Horowicz. Kreację w tytułowej roli stworzył Andrzej Hiolski. Głos tego artysty oddawał wyobrażenie dojrzałego mężczyzny. I myślącego człowieka. Charakteryzacja uczyniła go starszym; miał wysoko z tyłu sceny zarysy świętych z bizantyjskich mozaik i w pewien sposób się do nich upodobił. Nosił koronę. Czuł się władcą, ale władcą udręczonym, nie tylko przez toczące się w operze zdarzenia. Także boleśnie zranionym przez fakt, że w chwili pojawienia się Pasterza jego ukochana małżonka Roksana od razu uległa czarowi przybysza. Kiedy przegląda się partyturę, widać, jak Roger nieustannie obserwuje Roksanę i słucha jej słów, jak nie jest w stanie jej uciszyć; jak cierpi, że ona Pasterza broni, że ją zachwyca, i że za nim podąża. Ale na scenie Hiolski nie skupiał uwagi na Roksanie. Dzięki jego silnej osobowości artystycznej to on był najważniejszy. I tworzył sugestię, że przez całą operę jego Roger borykał się nie z tłumem i nie z Pasterzem, tylko z samym sobą. W jego roli dominowała postawa racjonalisty.

12 Ibidem.

13 Biogram w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, Warszawa 1973, s. 463.

14 *The Stars of the Warsaw Opera House. The Unknown Recordings (1902-1927)*, Minerva, MN-A49/50, 1996; CD2 MN-A50 nr 4.

Czy zanim wymienione wcześniej motywy zostały nazwane, wykonawcy na scenie intuicyjnie je odbierali i wyrażali, czy były dla nich „budulcem” roli? Wydawało się, że Andrzej Hiolski wszystkie je słyszał, ale postać swą składał z wybranych motywów: „bizantyńskiego”, „władzy”, „wewnętrznej walki”, „niepokoju”; dodawał może poczucie zagrożenia i poczucie przegranej. Ludwik Erhardt tak opisywał jego rolę:

[t]a partia jest jakby dla niego pisana, dla jego miękkiego, pełnego wyrazu głosu, zdolnego odczuć i przekazać subtelne drgnięcia nastrojów i uczuć. Nie tylko śpiewał, ale i grał [...]. Znalazł odpowiedni, oszczędny sposób wyrazistych gestów, a przede wszystkim był postacią sceniczną: słuchał, reagował, odpowiadał, unosił się gniewem, ulegał, cierpiał — wszystko bez przesady, w ramach konsekwentnego i jednolitego wyrażenia postaci. Koncentrował na sobie wszystkie ogniwa dramatu¹⁵.

Dobry tego przykład stanowi jego śpiew w monologu z III aktu „Wokół martwota głazów”¹⁶.

Rolę Rogera Hiolski długo utrzymał w repertuarze; wykonywał ją podczas gościnnych występów warszawskiego Teatru Wielkiego z przedstawieniem *Króla Rogera* w Poznaniu, Pradze i Berlinie, a także premiery opery w Buenos Aires (1981) i w nagraniu dla firmy Naxos przez Filharmonię Śląską (1990). Tu słychać, że po dwudziestu pięciu latach od wejścia w tę rolę Andrzej Hiolski nie stracił możliwości wokalnych ani interpretacyjnych; może tylko jego baryton odrobinę ściemniał, król Roger się postarzał i może nieco silniejszy na tej płycie odczuwa niepokój.

Fakt przyjęcia roli Rogera w nagraniu pod dyktando Simona Rattle’a (EMI, 1999) przez Thomasa Hampsona, jednego z najwybitniejszych wówczas na świecie śpiewaków, z pewnością wzbudził szerokie międzynarodowe zainteresowanie dziełem Szymanowskiego. Hampson nie zagrał nigdy Rogera w przedstawieniu, odwołał swój występ w Paryżu w 1996 roku w koncertowej prezentacji dzieła (zamiast niego, w nagłym zastępstwie pojawił się Wojciech Drabowicz, co przyczyniło się do jego światowej kariery). Tak więc w przypadku Hampsona można mówić jedynie o kreacji

15 Cyt. za: M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, op. cit., s. 179.

16 Andrzej Hiolski, *Mistrz / Maestro*, PNCD BOX 0006A/D, 2012; CD4 nr 8.

płytowej, i to w nagraniu studyjnym. Za przykład służyć może fragment II aktu „Niepokój białych gwiazd”¹⁷. Po zapoznaniu się z całą płytą dominuje wrażenie, że Hampson początkowo wyraża głosem zaciekawienie osobą Pasterza; urzeczenie w pewnym stopniu też jest słyszalne, ale stopniowo narasta w nim gniew i chociaż są w tej emocji fluktuacje liryzmu i wyciszeń, dramatyzm sytuacji (muzycznej? wyobrażonej scenicznej?) bierze górę. Z pewnością przeszkodę dla Hampsona stanowi język polski (Rattle nagrał *Króla Rogera* w języku oryginału); opera była dlań nowa, toteż wyraźnie trzyma się zapisu nutowego, a we fragmentach linearnych, nierecytatywnych (początek i koniec III aktu), daje się wodzić na wokalne pokuszenie. Amerykanin Scott Hendricks, odtwórca roli Rogera na Festiwalu w Bregencji, też śpiewał po polsku, ale ze swobodą operował tym językiem; nagranie DVD utrwaliło przedstawienie, a w nim w akcji scenicznej Rogera-Hendricksa nader egzaltowanego.

Wojciech Drabowicz w chwili nagrania płyty (2003) miał trzydzieści siedem lat — wspomniani powyżej jego poprzednicy lat czterdzieści jeden/czterdzieści trzy (artysta zginął tragicznie w wieku lat 41). Jego głos brzmi dojrzałe, poważnie, ale emocjonalizm tej interpretacji należy do młodzieńczych. Drabowicz wyraża wiele niuansów odczuć, zachwyt, zniecierpliwienie, przerażenie reakcją Roksany; gniewny rozkaz straży wydaje krzykiem, niemal bez śpiewu, a niepokój w III akcie doprawdy jest przejmujący. Tworzy postać uwodzoną (przez istotnie magiczne efekty inscenizacji Mariusza Trelińskiego i Borisa Kudlički z 2000 roku) i osaczaną. Przez dwa sezony występował w tej roli na scenie Teatru Wielkiego-Opery Narodowej i może ten fakt wpłynął na tak wyrazistą wokalnie interpretację roli. Można się o tym przekonać, słuchając fragmentu z aktu I „Niech odejdzie Pasterz”¹⁸.

Przed Andrzejem Dobberem Mariusz Treliński postawił we Wrocławiu (2007) karkołomne zadania sceniczne. Wytworny szef korporacji (?), wracając z przyjęcia z równie wytworną żoną, zachowuje się okrutnie wobec Pasterza, wepchniętego mu przed oczy przez ochroniarzy. Zastanawia go

17 Karol Szymanowski, *King Roger / Symphony No. 4*, EMI 7243 5 56823 2 1, 1999; CD1 nr 9.

18 Karol Szymanowski, *Król Roger*, CD Accord ACD 131-2, 2004; nr 7.

jednak ta osoba i w II akcie nie może uwolnić się od widoku ekstazy, jaka ogarnęła tłum. W III akcie jest już pacjentem; tu, w znakomicie zrealizowanym na podstawie rejestracji spektaklu filmie telewizyjnym (współreżyserem jest Katarzyna Adamik), w pewnym momencie zapada ciemność i widać tylko biegające oszalałe oczy Rogera. Swój *Hymn do Słońca* wyśpiewuje chyba z zaświatów. W tym przedstawieniu Treliński najdobitniej bodaj ukazał przemianę Rogera, ale obraz jest tak dominujący, że trudno ocenić, czy przełożyło się to również na śpiew artysty. Dobber, z odtwórców roli Rogera, prezentowanych w nagraniach, jest najstarszy: ma czterdzieści sześć lat. Warto zastrzec, że to przedstawienie, podobnie jak trzy odnotowane poniżej zbierało szereg skrajnych opinii i rozmaicie były rozszyfrowywane jego znaczenia. Zastanawia z pewnością wymowa aktu III, rozgrywanego się w szpitalu, co można prześledzić w nagraniu DVD oraz w serwisie Ninateka¹⁹.

W ostatnich inscenizacjach *Króla Rogera* tytułową rolę objął Mariusz Kwiecień. Występował w niej w Paryżu (2009), Madrycie (2011), Santa Fe (2012), Bilbao (2012), Krakowie (2012), Bostonie (2015 — wersja koncertowa), Londynie (2015). Wszystkie premiery są dobrze udokumentowane w fotografiach, relacjach prasowych, rejestracjach audiowizualnych (dwie), wywiadach z artystą. Ponadto sam *Hymn do Słońca* nagrał na swoją debiutancką płytę z ariami słowiańskimi²⁰. Pierwszy z nim spektakl, z Paryża (2009), transmitował Program 2 Polskiego Radia. Baryton Kwietnia brzmiał młodo i rysował postać młodego Rogera (sam śpiewak, podobnie jak Drabowicz, był przed czterdziestką — miał trzydzieści siedem lat). Potwierdziła tę młodość inscenizacja Krzysztofa Warlikowskiego, odczytywana jako narkotyczno-oniryczna. Roger leży obnażony. Opiekun (Edrisi) podaje mu kolejne części garderoby — koszulę, skarpetki, spodnie, buty. W górze widnieją przęsła mostu, co może sugerować, że grupa wegetuje pod mostem. Pasterz to narkoman z dredami, Roksana pali papierosa, jest w ciąży. Roger odgrywa piękną, liryczną scenę miłosną z Roksaną,

19 Karol Szymanowski, *Król Roger*, Opera Wroclawska, 2007, prod. NINA, TVP; DVD nr 18. Zob. także <https://ninateka.pl/film/krol-roger-opera> [dostęp: 29.07.2019].

20 Mariusz Kwiecień, *Slavic Heroes*, Harmonia Mundi, HMW906101, 2012; nr 13.

głodzi jej brzuch — projekcja ukazuje jego marzenia (?): dziecko, nagiego młodzieńca. Roger, albo półnagi, albo w garniturze z rozchylnym kołnierzykiem białej koszuli, w do końca szokującym otoczeniu wydaje się przybyszem. W każdej sytuacji scenicznej Kwiecień doskonale, przekonująco śpiewa i można odnieść wrażenie, że zachowuje do końca godność; mimo nowych doświadczeń (z tłumem upojonych narkomanów, spychany w dosłowny niebyt) pozostaje sobą, broniąc racjonalnego stosunku do rzeczywistości.

Przedstawienie w Santa Fe (2012) — przygotowane we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza — było prawdziwym triumfem zarówno polskiego śpiewaka, jak i samej opery Szymanowskiego, granej po polsku (i bez antraktu). Inscenizacja Stevena Wadswortha zderzała w fantazyjnej wizualnej koncepcji teraźniejszość z historyczną i egzotyczną przeszłością. Roger Kwietnia, w garniturze na tle ukostiumowanego dworu, w toku akcji wymieniał ozdobną przepaskę na czole na zielony wieniec. Początkowo skupiony, potem uśmiechnięty, z nagim torsem, powiewał nad głową królewskim płaszczem — symbolem władzy, od której dzięki Pasterzowi się wyzwolił²¹. Nie było w nim lęku. W Krakowie (2015) droga przemiany, wskazana przez reżysera, przebiegała w płaszczyźnie codzienności: mężczyzna dobrze sytuowany, ustawiony w życiu rodzinnym, przeżywa zamęt i staje się bezdomnym. Tam, w roli i w śpiewie, Roger Kwietnia był osobą w narastającym stresie.

Najwięcej nowych i chyba dowolnych znaczeń wprowadził do swej inscenizacji Holten²² (Londyn 2015). Roger jest u niego eleganckim inteligentem z wąsikiem, w prążkowanym ciemnym garniturze, z żoną we fryzurze z modną grzywką. Nie ma w nim krzty racjonalizmu, tylko emocje. Od początku uwidacznia bezradność i przerażenie — scenę zapełnia ogromna, ciemna głowa, Młodzieniec-Pasterz ma nieodpartą i, jak

21 Informacje, fotografie, recenzje, zob. Anna Gromnicka, „*Król Roger*” Szymanowskiego w *Santa Fe Opera*, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/krol-roger-szymanowskiego-w-santa-fe-opera> [dostęp: 7.07.2019] oraz Mariusz Kwiecień jako *Król Roger* w *Santa Fe Opera*, <https://culture.pl/pl/galeria/mariusz-kwiecien-jako-krol-roger-w-santa-fe-opera-galeria> [dostęp: 7.07.2019].

22 Karol Szymanowski, *Król Roger*, Opus Arte, Royal Opera House, DVD oA 1161 D.

się okaże, niszczycielską siłę (w tej roli albański tenor Saimir Pirgu jest rewelacyjny, ze śpiewem w języku polskim włącznie). Roger stopniowo traci atrybuty konwencjonalnego kostiumu: w II akcie nie ma już marynarki (zostaje prążkowana kamizelka), w III akcie zostaje w poplamionej koszuli, w finale i koszulę z siebie zdziera. Narasta też jego zdenerwowanie i dramatyzm w głosie, reakcje stają się wręcz histeryczne: w II akcie, czekając na Pasterza, tłucze pięściami w poręcz, miota się, wykrzywia w złości twarz. Co więcej: czekając, czyta książkę, a obok stoi książek cały stos. Czyżby więc, wzorem Hamleta z książką, który w teatrze lat 60. XX wieku stanowił symbol egzystencjalnych niepokojów pokolenia, teraz Roger otrzymał książkę, by też wyrażać obecne niepokoje o los europejskiej kultury? Hamlet, jak wiadomo, ginie w zaaranżowanym pojedynku z Laertesem. A Roger u Holtena? W III akcie opadły z sił i szarpany przez tłum, który wcześniej wrzucił jego książki w palenisko, zostaje odarty ze wszystkiego, tylko w skarpetkach, raniony do krwi, z nagim torsem, śpiewający z całych sił *Hymn do Słońca*, jest człowiekiem oszalałym i tragicznym. I przegranym, razem z naszą kulturą. Wydaje się, iż niewiele — jeśli w ogóle — ma wspólnego z Rogerem stworzonym przez Karola Szymanowskiego. Natomiast w płytowym nagraniu (o kilka lat wcześniejszym od tej londyńskiej roli) śpiew Mariusza Kwietnia w *Hymnie do Słońca*²³ nie ma tonu przegranej. Warto zwrócić uwagę na znakomitą artykulację tekstu. To śpiewa Roger, który przezwyciężył lęki i odnalazł drogę do samego siebie.

Takie też przeważa rozumienie finału dzieła Szymanowskiego, ale, jak wynika z wywiadów udzielanych przez Mariusza Kwietnia, artysta prawdę *Króla Rogera* odnalazł właśnie w inscenizacji Holtena. Duński reżyser pracował nad nią cztery lata. Jak powiedział Mariusz Kwiecień²⁴, jego przedstawienie ukazuje rozważania nad naturą człowieka, jego ułomnościami i potrzebami. We wnętrzu Rogera toczy się walka ze słabościami: musi i chce pokazać siłę, ale się boi. Wszystkie postaci na scenie mają być

23 Mariusz Kwiecień, *Slavic Heroes*, op. cit., nr 13 na płycie, nagrania dokonane w latach 2009–2011.

24 Roger, czyli mężczyzna — jego ciało i potrzeby, z Mariuszem Kwietniem rozmawia Filip Lech, 29 IV 2015, <https://culture.pl/pl/artykul/kwiecien-roger-czyli-mezczyzna-jego-cialo-i-potrzeby-wywiad> [dostęp: 7.07.2019].

częścią Rogera: Edrisi — to świadomość, Roksana — anielskość, Pasterz — to jego pragnienia, a sam Roger — to jego ciało. Holten uważał, że trzeba pokazać seksualność Rogera i obaj z Kwietniem zastanawiali się, jak zrealizować teatralnie silną kulminację seksualną. W rezultacie scena taka została pozbawiona pożądania, zyskując wymiar symboliczny: zaatakowany Pasterz obdarza niespodzianie Rogera pocałunkiem.

Kwiecień podkreślał, że na tak prestiżowej scenie, jak londyńska Covent Garden, opera Szymanowskiego śpiewana była po polsku. Chętnie wracał myślą do czasu, gdy przygotowywał tę rolę:

[u]czyłem się na nagraniu z Andrzejem Hiolskim. Tekst tej opery jest tak niejasny, niejednoznaczny, że można go stworzyć w interpretacji religijnej, erotycznej, politycznej, filozoficznej, psychologicznej²⁵.

Wydawać się może zupełnie niezrozumiały. Potrzeba medytacji, zastanowienia się, przystąpienia w biegu życia, by pójść wszedź, nie naprzód, a wszedź, by dostrzec różne aspekty tego tekstu [...] To opera traktująca o aspektach męskiej duszy, zmaganiu się z sobą samym — opera o burzy wewnętrznych emocji²⁶.

Za tę rolę, zarejestrowaną na DVD, artysta uzyskał w 2017 roku nominację do nagrody Grammy.

Pytanie, czy te ekstrawaganckie interpretacje reżyserskie opery Karola Szymanowskiego inspirują odtwórców roli Króla Rogera, czy przeciwnie: ograniczają ich precyzję i swobodę wokalną — należy pozostawić bez odpowiedzi. Ale warto je stawiać. W najwybitniejszym dziś wykonawcy roli Rogera, Mariuszu Kwietniu, wytworzyły bez wątpienia bardzo osobisty stosunek do tej postaci. Z zaangażowaniem zabiegał też o obecność *Króla Rogera* w teatrach różnych krajów. „Z *Rogerem* jest trudna sprawa” — mówił:

[m]imo, że to fenomenalny kawałek muzyki, który podoba się wszędzie i wszędzie — trudno umawiać się na niego z dyrektorami odpowiadającymi za dobór repertuaru i dotrzeć z tą umową do samego końca. Było parę oper [...] — które

²⁵ Ibidem.

²⁶ Z wywiadu dla PAP, 11 II 2017, rozmawiał Piotr Jagielski, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/spiewak-mariusz-kwiecien-krol-roger-zasluguje-na-grammy> [dostęp: 7.07.2019].

niemal w ostatniej chwili, na rok przed produkcją, zmieniły tytuł. [Dyrektorzy] mówili, że ciężko będzie to sprzedać. Po pierwsze, bo polska opera, po drugie, że dość krótka, po trzecie, że współczesna muzyka. Zapewne też sponsorzy nie chcieli dawać pieniędzy na nieznaną operę, która na dodatek ma kontrowersyjną, nie całkiem zrozumiałe libretto. [...] staram się robić, co tylko się da i w efekcie inscenizacja z Londynu w podobnej obsadzie pojedzie za dwa lata do La Scali. [...] A w Metropolitan Opera *Rogera* nie będzie. [Dyrektor] Peter Gelb powiedział mi, że to nie jego estetyka²⁷.

Można jednak mieć nadzieję, że z czasem opera Szymanowskiego zajmie należne jej miejsce w repertuarze sieci międzynarodowych teatrów operowych. Ale kto będzie następcą Mariusza Kwietnia? Rola Króla Rogera to trudne zadanie dla śpiewaka. Stanisław Czyżowski już dawno zauważył, że „sam dramat stanowi wielką metaforę, a postaci dramatu potraktowane są symbolicznie”²⁸. Otóż granie na scenie postaci symbolicznej bywa niewygodne. Żywy śpiewak, artysta, którego instrumentem jest on sam, potrzebuje do trudnego, operowego aktorstwa jakiegoś konkretnego punktu zaczepienia w realistycznym działaniu. Tymczasem w *Królu Rogerze* ma do wyrażenia śpiewem właściwie dwie tylko ludzkie emocje: fascynację obcym, nieznanym Pasterzem i niepokój o uczucia i osobę Roksany. Współcześni reżyserzy odgadują tę niewygodę i różnymi sposobami (co zostało przedstawione wyżej) próbują nadać Rogerowi człowiecze cechy: przebierają go w dziwne kostiumy albo rozbierają, stawiają w nieoczekiwanych, często absurdalnych sytuacjach, nadają nowe temperatury relacjom z partnerami, w ogóle czynią kim innym niż średniowieczny król Sycylii. Mariusz Kwiecień był artystą idealnym dla takich zabiegów. Poddawał się im z przekonaniem, pozostając sobą i operową postacią jednocześnie. W różnych inscenizacjach grał Rogera w nieustannym wewnętrznym rozedrganiu, co muzyce Szymanowskiego — jeśli tylko dyrygent to wychwycił — przydawało żaru. Był / jest — Rogerem na nasze czasy.

27 *Czego nie chcą teatry*, z Mariuszem Kwietniem rozmawia Dorota Szwarcman, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/261916.html> [dostęp: 7.07.2019].

28 Stanisław Czyżowski, *Muzyka „Króla Rogera”*, w: *Karol Szymanowski, Król Roger*, program premiery 23 XI 1965 na otwarcie Teatru Wielkiego w Warszawie.

Ale czasy się zmieniają i przed rolę tą — jeśli nawet wokalnie określoną — stoi z pewnością wiele jeszcze nowych możliwości.

Autorka wyraża gorące podziękowanie pracownikom Działu Promocji Teatru Wielkiego-Opery Narodowej za wypożyczenie nagrań *Króla Rogera* na DVD oraz Archiwum Teatru Wielkiego za udostępnienie niezbędnej dokumentacji.

BIBLIOGRAFIA

- Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008.
- Czego nie chcą teatry, z Mariuszem Kwietniem rozmawia Dorota Szwarzman, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/261916.html> [dostęp: 7.07.2019].
- Stanisław Czyżowski, *Muzyka „Króla Rogera”*, w: Karol Szymanowski, *Król Roger*, otwarcie Teatru Wielkiego, premiera, 23 XI 1965 Warszawa, program.
- Anna Gromnicka, „*Król Roger*” Szymanowskiego w *Santa Fe Opera*, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/krol-roger-szymanowskiego-w-santa-fe-opera> [dostęp: 7.07.2019].
- Zofia Helman, *Motywy przewodnie w „Królu Rogerze”*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” t. 6, 2007-2008.
- Andrew Huth, *King Roger*, książeczka do płyty EMI Classics — CDCB 7243 5 56823 2 1, 1999, 12.
- Piotr Jagielski, *Śpiewak Mariusz Kwiecień: „Król Roger” zasługuje na Grammy*, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/spiewak-mariusz-kwiecien-krol-roger-zasluguje-na-grammy> [dostęp: 7.07.2019].
- Małgorzata Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, Warszawa 1992.
- Małgorzata Komorowska, *Sydney Dance Company tańczy Szymanowskiego*, „Ruch Muzyczny” 2000 nr 23, s. 35-37.
- Małgorzata Komorowska, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918-1939*, Kraków 2008.
- Mariusz Kwiecień jako Król Roger w Santa Fe Opera*, <https://culture.pl/pl/galeria/mariusz-kwiecien-jako-krol-roger-w-santa-fe-opera-galeria> [dostęp: 7.07.2019].
- Roger, czyli mężczyzna — jego ciało i potrzeby*, z Mariuszem Kwietniem rozmawia Filip Lech, 29 IV 2015, <https://culture.pl/pl/artykul/kwiecien-roger-czyli-mezczyzna-jego-cialo-i-potrzeby-wywiad> [dostęp: 7.07.2019].

Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965, Warszawa 1973.

Mariusz Treliński, „*Król Roger*” to moja miłość i fascynacja. Dla PAP rozmawia Olga Łozińska, 10 XI 2018, <http://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C355762%2Ctreliniski-krol-roger-moja-milosc-i-fascynacja.html> [dostęp: 10.07.2019].

Nagrania

Andrzej Hiolski, *Mistrz / Maestro*, PNCD BOX 0006A/D, 2012.

Mariusz Kwiecień, *Slavic Heroes*, Harmonia Mundi 2012, HMW906101.

Karol Szymanowski, *King Roger*, Unitel Classica DVD, Bregenz Festspiele, 702808 Major.

Karol Szymanowski, *Król Roger*, Opus Arte, Royal Opera House, DVD OA 1161 D.

Karol Szymanowski, *King Roger/Symphony no. 4*, EMI 7243 5 56823 2 1, 1999.

Karol Szymanowski, *Król Roger*, CD Accord ACD 131-2, 2004.

Karol Szymanowski, *Król Roger*, Opera Wrocławska, 2007, prod. NINA, TVP; DVD nr 18.

The Stars of the Warsaw Opera House. The Unknown Recordings (1902–1927), Minerva, MN-A49/50, 1996; CD2 MN-A50 nr 4.

STRESZCZENIE

Z problematyki wykonawczej muzyki Karola Szymanowskiego: odtwórcy roli Króla Rogera — od Eugeniusza Mossakowskiego do Mariusza Kwietnia

Akcja opery Karola Szymanowskiego *Król Roger* ma tło historyczne, lecz jej treścią jest przemiana wewnętrzna bohatera. Na odtwórcach roli tytułowej spoczywa wielka odpowiedzialność. Zależni są jednak od koncepcji reżysera przedstawienia i dyrygenta. *Król Roger* przez niedługie trzy akty śpiewa w sumie ok. 40 minut, ale jego nieprzerwana sceniczna obecność to niełatwe zadanie aktorskie. Partia wokalna napisana jest na głos barytonowy, w dość wygodnej do śpiewu tessyturze średnicowej i sylabicznie,

ABSTRACT

The Performing Aspects of Karol Szymanowski's Music: the Performers of the Role of King Roger—from Eugeniusz Mossakowski to Mariusz Kwiecień

The opera *King Roger* by Karol Szymanowski has a historical setting, but it focuses on the inner transformation of the eponymous hero. The performers of the title role have to bear great responsibility; they depend, however, on the director's and conductor's vision. *King Roger* sings for three not very long acts, forty minutes in total, but his constant stage presence is not an easy acting task. The role is written for a baritone, syllabically but atonally, in a quite comfortable middle-range tessitura. The culmination

lecz nietonalnie, a kulminacja (*Hymn do Słońca*) przypada na finał dzieła. Wszystko to przysparza wykonawczych trudności. Doskonałą muzyczno-dramatyczną charakterystykę operowego Rogera w jego relacjach z protagonistami (Edrisim, Pasterzem, Roksana) dała Teresa Chylińska w swej monografii *Karol Szymanowski i jego epoka* (t. 2, Kraków 2008, s. 192–224). Interpretacyjne różnice ukazują nagrania płytowe wybitnych odtwórców tej roli, jak Andrzej Hiolski, Thomas Hampson, Wojciech Drabowicz, Andrzej Dobber, Mariusz Kwiecień.

SŁOWA KLUCZOWE Karol Szymanowski, *Król Roger*, odtwórcy partii Króla Rogera, inscenizacje opery *Król Roger*

(*Hymn to the Sun*) comes in the finale. All this causes problems for performers. In her monograph *Karol Szymanowski i jego epoka* (vol. 2, Kraków 2008, pp. 192–224). Teresa Chylińska provides a great music-dramatic characterisation of Roger in his relations with other protagonists (Edrisi, Shepherd, Roxana). Interpretative differences can be found on CD recordings featuring outstanding performers singing the part, artists like Andrzej Hiolski, Thomas Hampson, Wojciech Drabowicz, Andrzej Dobber and Mariusz Kwiecień.

KEYWORDS Karol Szymanowski, *King Roger*, performers of King Roger, *King Roger's* staging