didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kryminal-w-kasprowym

/ opera

# Kryminał w Kasprowym

Dorota Krzywicka-Kaindel

Theater an der Wien, Wiedeń

Stanisław Moniuszko

*Halka*

libretto: Włodzimierz Wolski

kierownictwo muzyczne: Łukasz Borowicz, reżyseria: Mariusz Treliński, scenografia: Boris Kudlička, kostiumy: Dorothée Roqueplo, fryzury i make up: Łukasz Pycior, choreografia: Tomasz Wygoda, światło: Marc Heinz, wideo: Bartek Macias, dramaturgia: Piotr Gruszczyński, premiera: 15 grudnia 2019

Kiedy rozbrzmiewają pierwsze dźwięki uwertury, mętne światło odsłania kontury scenerii, w której rozegrał się dramat. Ściany spowijają leniwie snujące się po ścianach opary. Czy to dym? Poranna mgła? Czy to w ogóle jawa? Stopniowo rozpoznajemy sylwetki ludzi, powoli, w skupieniu badających całe otoczenie. To śledczy zabezpieczają ślady. Przez moment mignie stół prosektoryjny z półnagimi zwłokami kobiety. Dokonała się więc zbrodnia. *Halka* w reżyserii Mariusza Trelińskiego to znakomicie pomyślana i

konsekwentnie rozegrana historia kryminalna.

Niby wiemy, że Halka popełniła samobójstwo, czyli zabiła się sama, ale inscenizacja uświadamia, że winnych śmierci Halki trzeba szukać wśród weselnych gości. Pierwszym podejrzanym jest, oczywiście, uwodziciel Janusz. Nie da się wykluczyć, że i panna młoda, Zosia, i jej ojciec chętnie pozbyliby się rywalki. Za podejrzanego można nawet uznać zakochanego bez pamięci Jontka, który, nie kryjąc zazdrości, wyrzuca nieszczęsnej dziewczynie: „nie mam żalu do nikogo, jeno do ciebie, niebogo". Winne śmierci Halki jest wreszcie społeczeństwo, które potępia pannę w ciąży, winien świat, w którym rządzi pieniądz i pozycja, w którym miłość i przyjaźń można kupić. *Halka* w wiedeńskiej inscenizacji jest więc niewątpliwie, mimo przesunięcia czasu akcji o ponad sto lat, krytyką socjologiczną: przepaść między klasami, wzajemne animozje, a zarazem pragnienie awansu społecznego – to temat nie tracący aktualności w żadnej epoce. Nawet, jak trafnie zwraca uwagę Treliński, w socjalistycznej rzeczywistości, która w założeniu miała niwelować bariery klasowe. Reżyser umieścił akcję *Halki* w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, w czasach prosperity gierkowskiej, w luksusowym zakopiańskim hotelu.

Przed kilkoma laty w „Gazecie Krakowskiej" z okazji czterdziestolecia zakopiańskiego hotelu Kasprowy ukazał się artykuł, w którym czytamy: „Prości górale nie mieli tam czego szukać. Nie stać nas było na takie luksusy. Był to pierwszy hotel na Podhalu, który posiadał wewnętrzny basen, kręgielnię, kawiarnię, bary, restauracje i liczne sklepy, w tym niezapomniane Pewexy, w których oczywiście można było dostać towary niedostępne w normalnych sklepach" (Bobek). Kasprowy był hotelem dla peerelowskich bonzów i turystów dewizowych, dla nowobogackich ceprów i ich potomstwa zwanego bananową młodzieżą, która tu wypoczywała i bawiła się, urządzała

przyjęcia weselne. I właśnie w takich „wyższych sferach” obraca się Janusz, wżeniający się w bogatą, ustosunkowaną rodzinę. Zaś Halka i Jontek pracują jako obsługa hotelowa w modnej górskiej miejscowości.

Ale to dopiero atrakcyjny (i prowokacyjny) koloryt. To tło, na którym Treliński snuje historię tragicznego splotu losów czworga ludzi, nieszczęśliwie zakochanych i unieszczęśliwiających się wzajemnie. Halka łamie serce wielbiącemu ją Jontkowi, bo kocha Janusza, który, zrobiwszy jej dziecko, odtrąca ją i żeni się z córką nowobogackiego badylarza. Centralną postacią Moniuszkowskiej opery w inscenizacji Trelińskiego nie jest tytułowa bohaterka, nieszczęśliwie zakochana dziewczyna, lecz jej niewierny kochanek, łasy na kasę i splendory Janusz. To jego właśnie oglądamy w pierwszej, niemej, scenie, snującego się w ciemnych okularach, na alkoholowym (i moralnym) kacu.

Całość zaś to retrospekcja, natarczywy, upiorny kołowrót myśli i wspomnień Janusza, dręczonego poczuciem winy, wstydu i żalu. Wszystko, co widzimy, to powracający w kółko (senny?) majak. Tego możemy się domyślić najpóźniej wtedy, gdy po przerwie, podczas wstępu orkiestrowego znów oglądamy śledczych i patolożki podczas takich samych czynności skrupulatnego zabezpieczania śladów. Ale za drugim razem już nie ma zwłok. Janusz podchodzi do tego stołu i nie wiemy, czy wspomina wesele, czy widok zwłok Halki.

Sugestię o powracającym, nachalnym snuciu myśli narzuca także obrotowa scena zabudowana przeszklonymi ścianami. Dzięki niej możemy mieć wrażenie, że śledzimy zakamarki hotelu jakby prowadzeni kamerą. Scena obraca się powoli, pozwala nam obserwować to kelnerów popalających na zapleczu papierosy i zapewne plotkujących, to rozradowaną, tańczącą z druhnami Zosię, to jej ojca zabawiającego się z półnagimi pokojówkami w

hotelowym pokoju, to kucharki obierające ziemniaki przy wielkich garach, to wreszcie roztańczony korowód weselny: druhny w minispódniczkach i białych kozaczkach, drużbowie z półdługimi grzywami blond i w koszulach z ostro zakończonymi, wydłużonymi kołnierzami.

Także muzyka pomaga zapętlić obrazy, tak jak są one zapętlone w głowie Janusza. Powtórzenia w muzyce wspierają powtarzalność sekwencji. Na przykład podczas uwertury Janusz nalewa sobie – przy powtórzeniu frazy muzycznej, a zarazem w trakcie pełnego obrotu sceny – tym samym gestem kolejny kieliszek wódki. Obrotowa scena wzmacnia też efekt obrazu weselnego tańca: tumult gawiedzi, radosne rozwirowanie, dynamiczny, skoczny pląs osiąga kulminację, gdy drużbowie nagle zgodnie i równo jak jeden mąż wybijają krzesłami ostry rytm mazura. Potem wszystko zamiera, cichnie i tylko zbłąkane pojedyncze pary, w kompletnym milczeniu, bez muzyki, coraz to przebiegają przez scenę z mazurowym przytupem. Te pary są jak w transie, jakby nie zauważyły, że muzyka się skończyła, albo jakby to był właśnie tylko sen, wizja dręcząca sumienie Janusza. „…choćby usnąć w tańcowaniu, przy mieleniu, przy hukaniu…" – chciałoby się zacytować Wyspiańskiego, patrząc na te płynące w bezgłośnym zapamiętaniu pary. To odcień, który w Wiedniu, niestety, jest czytelny tylko dla polskiej publiczności, ewentualnie dla cudzoziemskich znawców polskiej tradycji literackiej i teatralnej, którym takie skojarzenie samo się narzuca. Bo ten korowód weselny, ta „chata rozśpiewana, ta roztańczona gromada", to przecież jeden z najważniejszych polskich *topoi*. Na dodatek w *Halce*, podobnie jak w *Weselu* Wyspiańskiego, mamy do czynienia z weselnym wymieszaniem klas społecznych, choć w operze Moniuszki o zbrataniu między nimi nie ma mowy.

Jest jeszcze jeden związek *Halki* z *Weselem*: „Mego dziadka piłą rżnęli…",

mówi Pan Młody w *Weselu,* wspominając powstanie krakowskie, które mniej więcej pół wieku wcześniej stało się źródłem inspiracji dla kompozytora *Halki*. Żyjący w zaborze rosyjskim Moniuszko zainteresował się regionem południowej Polski, czytając o krwawych wydarzeniach roku 1846 w Galicji. Opera powstała wkrótce po wygaśnięciu powstania, którego przywódcy próbowali przyciągnąć chłopów obietnicami zniesienia poddaństwa. Urzędnicy austriaccy, zaniepokojeni tym, że zjednoczenie warstw społecznych mogłoby rzeczywiście doprowadzić do sukcesu ruchu narodowowyzwoleńczego, rozsiewali po wsiach plotki, jakoby właściciele ziemscy nie tylko nie zamierzali chłopów uwłaszczać, ale wręcz planowali zaostrzyć pańszczyznę. Tragicznym punktem kulminacyjnym tych prowokacji stała się rzeź galicyjska pod wodzą Jakuba Szeli, której ofiarą padły tysiące ziemian, często pomordowanych z najwyższym okrucieństwem.

Historyczne konotacje *Halki* z Austrią są więc niezaprzeczalne, jednak trudno się dziwić, że realizatorom pierwszej inscenizacji tej opery w Wiedniu nie zależało na nawiązywaniu do nich. Nie tylko dlatego, że nie miałoby sensu wytykanie gospodarzom konfliktu sprzed półtora wieku, który przyczynił się jedynie do umiejscowienia akcji opery, ale także dlatego, że owe zaszłości nic nie wnoszą do historii nieszczęśliwie zakochanej góralki. Warto przy tym zaznaczyć, że wybór libretta Włodzimierza Wolskiego jako kanwy opery warunkował przyjęcie jako miejsca akcji polskich gór, w których Moniuszko nigdy nie był. Urodził się bowiem w 1819 roku w Ubielu, położonym na terenie Białorusi majątku rodzinnym Moniuszków, pięćdziesiąt kilometrów na południowy wschód od Mińska. Ojciec kompozytora był przedstawicielem tamtejszej szlachty, matka wywodziła się ze spolonizowanej od XVIII wieku rodziny ormiańskiej. Moniuszko żył i tworzył w Wilnie, potem w Warszawie. Nie słyszał nigdy muzyki góralskiej: znał ją jedynie z zapisów nutowych, prawdopodobnie tych dokonanych przez

niestrudzonego badacza polskiego folkloru Oskara Kolberga. W partyturze *Halki* znajdziemy jeden taniec góralski w III akcie (dopisany podobno przez Moniuszkę tuż przed premierą), dominują polonezy i mazury, a więc rytmy taneczne niemające nic wspólnego z Podhalem ani nawet z ludową muzyką okolic Krakowa, choć oczywiście tańczone także podczas zabaw na dworach: Akcja *Halki* toczy się również w pańskich pokojach.

Zaprezentować *Halkę* w Austrii warto było z pewnością ze względów muzycznych. Wprawdzie trudno tej operze konkurować z powstałymi w tym samym czasie arcydziełami rówieśników Moniuszki, na przykład *Rigolettem* i *Traviatą* Verdiego lub *Lohengrinem* i *Tannhäuserem* Wagnera. Jednak nie można Moniuszce odmówić bogatej inwencji i umiejętności snucia pełnych wdzięku, łatwo wpadających w ucho melodii. Dodatkowym atutem była obsada głównych ról: nazwiska Piotra Beczały i Tomasza Koniecznego, artystów uhonorowanych zaszczytnym tytułem *Kammersänger*, są w Austrii silnym magnesem, przyciągającym publiczność skuteczniej niż – praktycznie tam nieznany – Moniuszko. Odtwórczyni tytułowej roli, Amerykance Corinne Winters, daleko wprawdzie do takiej popularności, ale ta znakomita kreacja i wokalna, i aktorska przysporzyła jej z pewnością wielu wielbicieli w Wiedniu. Winters nadała Halce rys hardej góralki, która, zraniona przez bałamutnego Janusza, zamienia się na naszych oczach w kruchą łupinę. Słabnie podczas zamiatania sali weselnej, próbuje ukraść suknię ślubną z manekina, w końcu przewraca się w kuchni, roni dziecko. Janusz zagląda do kuchni, ale widząc, co się święci, natychmiast się ulatnia. O zakrwawioną, leżącą na kuchennej posadzce nieszczęśnicę zatroszczy się Jontek.

Jontek Piotra Beczały to bardzo wyrazista postać. Poznajemy go jako kelnera, który podaje Januszowi dwa kieliszki z płonącą wódką. Z jego postawy zamiast kelnerskiej uniżoności odczytujemy wrogość i pogardę. Potem

dostrzegamy go podczas weselnego mazura. W czasie, gdy rozbawieni goście tańczą, Jontek spotyka na zapleczu Janusza: obaj milczą, mierzą się spojrzeniem. Później Janusz będzie próbował przekupić Jontka, żeby ten pomógł mu pozbyć się Halki (Jontek pieniędzy, naturalnie, nie weźmie). Jontek gardzi i pieniędzmi Janusza, i nim samym. W pewnym momencie, już po tym, jak Halka poroniła, zagrozi mu nożem… Chłopak z gór źle się czuje wciśnięty w przebranie kelnera z eleganckiego hotelu. Być może zatrudnił się tu tylko po to, żeby być blisko ukochanej, która przecież wcale go nie chce. Przy tym warto dodać, że aria *Szumią jodły na gór szczycie* w interpretacji Piotra Beczały jest tak pięknym i przejmującym wyznaniem miłosnym, że nie sposób było wysłuchać jej bez gęsiej skórki… Budzi zachwyt nie tylko jakość brzmienia głosu śpiewaka, mocnego i zarazem aksamitnie miękkiego, ale również intensywność przekazywanej emocji.

Janusz w opowiadanej przez Trelińskiego historii jest główną postacią. To jego udręczone sumienie kreuje wizje, które oglądamy na scenie. Tomasz Konieczny stworzył bardzo plastyczną, pogmatwaną i pełną sprzeczności postać. Budzi sympatię, współczucie i niechęć zarazem. Nie dziwi, że Halka wierzy w jego zapewnienia o miłości i wierności, bo jego żarliwość i troska brzmią szczerze. Zresztą, choć zrzędzi („Skąd tu przybyła mimo mej woli? To piekło ją chyba gnało”), to jednak prawdziwa wydaje się jego rozterka, kiedy monologuje: „Gdy ją ujrzę, uspokoję… A potem precz! Precz! Jej łez się boję”. W końcu jednak tym bardziej rani i oburza szorstki chłód, kiedy nie kryje zniecierpliwienia: „Wszak ci mówiłem, prosiłem przecie. Po coś tu jeszcze?”. We wszystkich tych zachowaniach i reakcjach jest przejmująco autentyczny. Po męsku opiekuńczy, po męsku brutalny. Prawdopodobne, że Janusz rzeczywiście kocha chmurną, poważną Halkę, a małżeństwo z trzpiotowatą, rozchichotaną Zosią zawiera z wyrachowania.

Natalia Kawałek śpiewająca partię Zosi to jedyna w tym kwartecie głównych ról solistka znana widzom z Theater an der Wien: śpiewała tu już w *Ifigenii w Aulidzie* Glucka, w *Czarodziejce* i w *Onieginie* Czajkowskiego oraz tytułową rolę w *Carmen* Bizeta. Rola Zosi w *Halce* jest stosunkowo niewielka, ale Natalia Kawałek umiała nadać jej wagę, pokazać, jak roześmiana, pogodna panna orientuje się w końcu, że jest towarem, przepustką do lepszego świata dla Janusza. Skonfrontowana z tragedią Halki spoważnieje i nie odzyska już dawnej radosnej świeżości.

*Halka* w reżyserii Mariusza Trelińskiego to nie tylko spójnie i efektownie skonstruowany spektakl, to nie tylko wyraziste role i wspaniałe głosy. To także spektakl pięknych obrazów. Niespieszny ruch sceny obrotowej i dyskretnie przesuwające się ściany sprawiają, że sceneria zmienia się niemal niezauważenie, a mimo to niekiedy radykalnie: oto, na przykład, w pewnym momencie przeszklone ściany stopniowo znikają, z mroku sceny wyłania się wysokopienny las…

Zarówno scenografia (Boris Kudlička), jak i kostiumy (Dorota Roqueplo) utrzymane są w czerni i bieli. Jedyny kolorowy akcent to zielona halka tytułowej bohaterki. Poza tym: goście weselni płci obojga noszą peruki blond i stroje w zygzakowate, op-artowe wzory. Obsługa hotelowa jest ciemnowłosa, pokojówki mają czarne sukienki z białymi fartuszkami, kelnerzy czarne spodnie i białe marynarki. W hallu hotelowym stoi ogromny biały niedźwiedź.

Pogoda w noc weselną jest paskudna. Słychać pomrukiwania grzmotów, pada deszcz. Przeszklone ściany hotelu płaczą strugami deszczu. Za takim „zapłakanym oknem” pojawia się Januszowi w czasie wesela Halka; niechciany gość, trochę jak zjawa z Wyspiańskiego.

W libretcie, które posłużyło za podstawę opery Moniuszki, zabija się nie tylko Halka: także Janusz skacze w odmęty górskiej rzeki. U Trelińskiego Janusz pozostaje przy życiu, powracając w myślach wciąż na nowo do tamtej weselnej nocy. Choć może i on jest upiorem?

## Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolog, krytyk teatralny, tłumacz i menedżer kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

## Bibliografia

Bobek, Łukasz, *Luksusowy Kasprowy, symbol Zakopanego, kończy już 40 lat*, „Gazeta Krakowska” 26 lipca 2014 gazetakrakowska.pl/luksusowy-kasprowy-symbol-zakopanego-konczy-juz-40-lat/ar/c3-3518819 (dostęp 24 I 2020).

---

**Źródło:** *https://didaskalia.pl/artykul/kryminal-w-kasprowym*