

Elżbieta SZWED
AJD, Częstochowa

Dzieła sceniczne Ryszarda Wagnera na scenie teatru operowego w Bytomiu

Ein Kunstwerk existiert aber auch nur dadurch, daß es zur Erscheinung kommt: dies Moment ist für das Drama die Aufführung auf der Bühne.

Richard Wagner an E. Hanslick, Januar 1847 r.

Warunkiem koniecznym zaistnienia dzieła sztuki jest jego ekspozycja, wystawienie na scenie: w tym właśnie zdarzeniu realizuje się istota dramatu.

Ryszard Wagner do E. Hanslicka, styczeń 1847 r.¹

Patrząc z perspektywy lat na bogatą, acz niezwykle skomplikowaną historię Śląska, należy zauważyć, iż procesy kulturotwórcze – zmierzające w kierunku budowania tradycji – w ogólnym tego pojęcia znaczeniu odbywały się przede wszystkim na gruncie ruchu amatorskiego. Uwarunkowania geopolityczne, które implikowały przejawy życia gospodarczego, społecznego i kulturalnego, nie pozostały bowiem bez wpływu na charakter, strukturę organizacyjną i formy uprawiania sztuki.

Niemniej jednak proces kreowania wartości kulturowych społeczności śląskiej determinowany był również przez inne elementy, w tym – poprzez zinstytucjonalizowaną działalność placówek, teatrów czy scen operowych powstałych z początkiem XX stulecia i nieco później, po rozstrzygnięciach plebiscytowych. Obydwa te nurty, tak w swym charakterze i ideowości odrębne, stanowiły o obrazie życia duchowego Śląska.

W drugiej połowie XIX wieku w Bytomiu, jak i wielu innych miastach Prus, występowały wędrowne trupy teatralne, których produkcje uatrakcyjniane były pokazami wszelkiego rodzaju sztukmistrzów. O repertuarze owych ludycznych

¹ Rückblick und Vorschau, 1985, Bayreuth, [b.pag.].

w swym charakterze prezentacji nie wiadomo zbyt wiele – z przekazów wynika, że największym uznaniem bytomian cieszyła się „Wandernbühne” – wędrowną sceną Chrystianna Denemeya. W 1867 r. odbył się również pierwszy spektakl operowy – wystawiono wówczas dzieło G. Meyerbeera pt. *Afrykanka*.

Trzydzieści lat po tym wydarzeniu z inicjatywy bankiera, dyrektora Banku Górnośląskiego, miłośnika muzyki, Hansa Landsbergera, powołano do życia Towarzystwo Budowy Domu Koncertowego, którego statutowym celem była organizacja placówki teatralnej na terenie Bytomia. W niespełna trzy lata powstał, zaprojektowany przez berlińskiego architekta Aleksandra Böhma, neoklasykistyczny gmach, w którym mieściły się sale przeznaczone do realizacji przedstawień dramatycznych, jak i spektakli muzycznych. Widownia liczyła 631 miejsc, orkiestron mieścił się poniżej części sceny, szerokiej na 9 metrów. Zaplecze techniczne wyposażone było w niezbędną maszynię sceniczną. Był to jeden z najnowocześniejszych gmachów teatralnych w ówczesnej Europie.

Pierwszego października 1901 r. odbyła się uroczystość inauguracyjna działalności teatru, w trakcie której wykonano Beethovenowską uwerturę koncertową pt. *Poświęcenie domu* oraz tragedię A. Schillera pt. *Dziewica Orleańska*.

W organizacji placówki² przewidziano działalność scen dramatycznej i muzycznej, z preferencją tej drugiej, w tym dla repertuaru operetkowego (lecz tylko w początkowym okresie, dopóki nie zabezpieczono kadry solistów opery).

Teatr miał pełną autonomię finansową, otrzymywał wsparcie śląskiej spółki akcyjnej, niewielkie fundusze na jego działalność przekazywały władze miasta.

W miarę konstituowania się zespołu solistów w repertuarze sceny muzycznej zaczęły pojawiać się dzieła klasyki operowej, m.in. *Cavaleria rusticana* P. Mascagniego, *Pajace* R. Leoncavalla, *Traviata* G. Verdiego, czy *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta.

Dzieła sceniczne R. Wagnera – jak podaje E. Peter³, autor publikacji traktującej o historii i działalności teatru bytomskiego od chwili jego powstania aż po lata okupacji – wystawiano tu od 1905 r. Przez cztery kolejne sezony⁴ (od 1909 r. odbywały się spektakle: *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Śpiewacy norymberscy*. Trudno

² Na stanowisko dyrektora i głównego reżysera powołano Hansa Knappa, byłego szefa sceny w Magdeburgu i Bielefeld, doskonałego organizatora i animatora kultury. W trakcie 20-letniej pracy Knappa, dzięki umiejętnie prowadzonej polityce repertuarowej, dbałości o poziom artystyczny prezentacji scenicznych, pozyskiwaniu artystów o światowej sławie, teatr bytomski zyskał renomę jednego z najlepszych w Niemczech.

³ Od 1929 r. aż do 1944 r. E. Peter był dyrektorem artystycznym i pierwszym dyrygentem sceny muzycznej; obok dyrekcji spektakli operowych prowadził koncerty symfoniczne i oratoryjne.

⁴ Sezon trwał siedem miesięcy. W pierwszych latach działalności spektakle operowe w proporcji do ilości prezentowanych sztuk odbywały się stosunkowo rzadziej – zazwyczaj była to „opera miesiaca”. Przyczyną były problemy kadrowe – przez dłuższy czas Knapp formował zespół chóralny, orkiestra liczyła 30 muzyków.

określić, jaki był poziom artystyczny przedstawień, dostępne źródła, a w tym przede wszystkim codzienna prasa, ograniczały się do krótkich informacji o planach repertuarowych teatru.

Można przypuszczać, że realizacje te nie spotkały się – przynajmniej w pierwszych latach – z dobrą oceną i uznaniem krytyki. Poziom artystyczny dzieł scenicznych warunkowany jest wieloma czynnikami – wagnerowskie opery, czy dramaty muzyczne wymagają zabezpieczenia odpowiedniego aparatu wykonawczego o bardzo wysokich kwalifikacjach warsztatowych, nie wspominając już o pozostałych elementach, takich jak reżyseria, czy zaplecze techniczne. W sytuacji „formowania” zespołu opery, kameralnych jak na wymogi takich dzieł – zespołów orkiestrowego, chóralnego, były to przedsięwzięcia ryzykowne. Za konkluzją taką przemawia również fakt „zdjęcia z afiszy” opery bytomskiej na kilka lat wagnerowskich dzieł.

W maju 1924 r. doszło do fuzji trzech działających dotąd samodzielnie teatrów w: Bytomiu, Zabrze i Gliwicach. Połączenie placówek w jedną instytucję o nazwie Dreistädte Theater warunkowane było względami pozaartystycznymi. Skutki pierwszej wojny i recesja gospodarcza nie pozostały bez wpływu na stan teatralnej kasy. Podejmowane także w latach wcześniejszych próby wspólnej działalności bytomskiego Landestheater i teatru zabrskiego nie przyniosły spodziewanych efektów. Kryzys pogłębiał się, a jego konsekwencją była m.in. całkowita redukcja zespołu opery w Bytomiu (na przestrzeni sezonów 1921/1923).

W nowej trójdziałowej strukturze (opera, operetka, dramat) siedzibą sceny operowej stał się teatr bytomski. Taka organizacja zapewnić miała stabilizację finansową placówki, a jej działalność – jak stwierdzał E. Makosch, autor kroniki teatralnej Bytomia – „zabezpieczyć miała kulturalne dążenia niemieckiego Górnego Śląska” („In der deutsch verbliebenen teil Oberschlesiens kulturelle Interessen zu pflegen”)⁵.

W sezonie 1924/1925 spektakle opery i dramatu z udziałem zespołów teatru odbywały się siedem razy w miesiącu, zaś w pozostałe dni – w ramach działalności objazdowej – wystawiano je w Katowicach, Królewskiej Hucie (dzisiejszy Chorzów) oraz Tarnowskich Górach⁶. Na repertuar operowy i operetkowy składały się dzieła, stanowiące teatralny kanon, w tym m.in. *Fidelio* L. van Beethovena, *Madame Butterfly* G. Pucciniego, *Carmen* G. Bizeta, *Baron cygański* J. Straussa, *Gejsza* S. Jonesa. W kalendarium sezonu nie zabrakło także wagnerowskich oper – wystawiono *Holendra tulacza*. Rok później odbyła się premiera *Zygfryda*, trzeciej części *Pierścienia Nibelunga*.

⁵ E. Makosch, *Chronik des Theaterwesens in der Oberschlesischen Stadt Beuthen*, Dortmund 1980, s. 4.

⁶ Prawo do prowadzenia działalności na terenach mniejszości narodowych zapewniała konwencja genewska z dnia 15.05.1922 r.

W recenzji spektaklu zamieszczonej w „Oberschlesische Kurier” autor (synonowany symbolami M.K.) poddał krytyce fakt umieszczenia dzieła w repertuarze, wskazywał z jednej strony na długie i dobre tradycje opery niemieckiej w realizacji *Zygfryda*, z drugiej zaś odwoływał się do realnych możliwości, jakimi teatr dysponował – a te były niewystarczające⁷.

Mniej krytycznie odniósł się do poziomu artystycznego spektaklu, którego obsadę stanowili m.in. Willi Hechler w partii Zygfryda, Elizabeth Wanka jako Erna, Reina Backhaus w roli Brunhildy, Emil Ehlers jako Mime. Dobrą ocenę otrzymał zespół orkiestrowy, prowadzony przez pierwszego dyrygenta opery, Jamesa Vandsburgera⁸.

W latach następnych nie wznawiano prezentacji *Zygfryda*, natomiast w repertuarze sezonów 1931/1932 oraz 1941/1942 znalazły się pierwsza i czwarta część tetralogii – *Złoto Renu* i *Walkiria*.

W 1926 r., po kolejnej reorganizacji (teatr otrzymał nową nazwę – Vereinigte städtische Bühnen-Beuthen, Gleiwitz, Hindenburg), scena operowa mieściła się – jak dotąd – w Bytomiu, natomiast spektakle operetkowe odbywały się w Gliwicach. Mimo poczynionych zmian, utrzymanie placówki stawało się coraz trudniejsze. Z dotychczasowego układu odłączył się teatr gliwicki, zaś egzystencja działu muzycznego sceny bytomskiej była zagrożona. Dokonano więc znacznych redukcji kadrowych – zespół orkiestry liczący dotąd 48 instrumentalistów zmniejszono do 36 muzyków, chóralny z 26 do 16 osób⁹.

W repertuarze sceny bytomskiej w sezonie trwającym osiem miesięcy zawarły się takie dzieła, jak: *Aida* i *Rigoletto* G. Verdiego, *Eugeniusz Oniegin* P. Czajkowskiego, *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta, a także *Parsifal* R. Wagnera.

Następny rok (1927) był czasem kolejnych zmian w organizacji placówki – dotychczasowe formy działalności artystycznej prezentowane w dwóch teatrach (Bytom i Zabrze) przejął Landestheater bytomski. Jak stwierdza K. Weber, zabieg ten podyktowany był względami pozaartystycznymi – dotychczasowa formuła organizacyjna nie była bowiem korzystna dla odpowiedniej działalności placówki.

W latach następnych poprawiała się kondycja finansowa bytomskiego teatru – korzystna koniunktura nie pozostała bez wpływu na aktywność artystyczną ze-

⁷ Z podobnymi problemami borykała się – konkurencyjna dla bytomskiej – scena opery Teatru Polskiego w Katowicach. W trakcie swej krótkiej, bo tylko dziesięcioletniej działalności, zyskała miano jednej z najlepszych w Polsce okresu międzywojnia. Lecz i tutaj wystawienie li tylko jednego dzieła scenicznego R. Wagnera, *Tannhäuser* (w sezonach 1927/1929), spotkało się z krytyczną oceną prasy.

⁸ Na podstawie recenzji zamieszczonej w: „Oberschlesische Kurier” 1926, nr 46, s. 9.

⁹ K. Weber w książce *Geschichte des Theaterwesens in Schlesien* nie podaje danych dotyczących ilości i składu osobowego solistów.

społu. Przejawiała się ona – jak stwierdza K. Weber – „w zróżnicowanym i bogatym w stosunku do okresu poprzedniego repertuarze, jak i wysokim poziomie artystycznym spektakli”¹⁰.

Przykładowo w okresie od 29 września 1928 r. do 30 kwietnia 1929 r. zespoły dramatu, opery i operetki zaprezentowały się w 464 przedstawieniach. Na scenie opery wystawiono m.in. *Don Juana* W.A. Mozarta, *Moc przeznaczenia* G. Verdiego, *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha. 30 kwietnia 1929 r. w zamykającej sezon prezentacji Wagnerowskiego *Parsifala* wystąpili soliści opery berlińskiej – Anna Helm, Gotthold Ditter, Anton Baumann oraz Gotthelf Pistor, artysta znany z mistrzowskich kreacji *Parsifala* (występował m.in. w Bayeruth).

Trzy lata później, w 50 rocznicę śmierci R. Wagnera, opera bytomska wystawiła *Lohengrina*. W recenzji spektaklu zamieszczonej w „Oberschlesische Kurier” jej autor, Ewald Cwienk, wyrażał słowa uznania pod adresem zespołu, pisząc: „Całość przedstawienia stała na poziomie, z czego należy się cieszyć. Aplauz publiczności był długi i w pełni zasłużony” („Als Ganges zeigte die Auffühg ein Niveau, über das man sich nur freuen kann. Der Beifall war immer lauter und verdient”)¹¹.

W obsadzie spektaklu wystąpili najlepsi soliści – w tytułowej partii Hans Hess, w postać Elzy wcieliła się Reina Backhaus, Telramunda odtwarzał Eduard Hellmuth, Króla Henryka – Teodor Henborns. Niemały udział w sukcesie scenicznym *Lohengrina* miał, jak podkreślał autor recenzji, prowadzący go Erich Peter: „[...] orkiestra pod dyrekcją pierwszego dyrygenta E. Petera grała wspaniale, wyrównana w barwach smyczków i instrumentów dętych blaszanych [...]” („Das Orchester musizierte nach bald beseitigtem, anfänglichen Intonationsdifferenzen zwischen Streichern und Bläsern unter Peters Leitung prachtig”)¹².

Uznanie prasy zyskało również wystawienie 19 października 1933 r. *Tannhäussera*, który – obok *Śpiewaków norymberskich* i *Holendra tulacza* – należał do najczęściej prezentowanych przez operę bytomską dzieł R. Wagnera. W nocie redakcyjnej podkreślono m.in. to, że: „[...] Publiczność gromkimi oklaskami dziękowała za przedstawienie” („Das Publikum dante mit überaus herzlichen Beifall”)¹³.

W partii tytułowej wystąpił pierwszy tenor sceny Bruno Nicolini, który – jak stwierdzano krytycznie – „Ma skłonności do wibracji głosu, która uwydatnia się

¹⁰ K. Weber, dz. cyt., s. 258. Kronika nie zawiera żadnych informacji o poziomie artystycznym prezentowanych przez zespół Oberschlesisches Theater spektakli (na przykład recenzje, notatki prasowe). Uogólniające stwierdzenia o bardzo dobrych wykonaniach dzieł, wydają się być mało rzetelne.

¹¹ E. Cwienk, *Wagner – „Lohengrin”*, „Oberschlesische Kurier” 1932, nr 252, s. 9.

¹² Tamże.

¹³ Na podstawie noty redakcyjnej zamieszczonej w: „Oberschlesische Kurier” 1933, nr 242, s. 13.

szczególnie w lirycznych partiach” („Er zeigt lider die neigung zu übermassigen Tremolieren, das nur in dramatischen Partien nicht so storend bemerkbar wird”)¹⁴. Dobrą ocenę wystawiono natomiast pozostałym solistom, a wśród nich Kathe Bürkner odtwarzającej postać Wenus, a także Alfredowi Otto, występującemu w partii Wolframa.

Od 1933 r. w Oberschlesisches Landestheater – obok spektakli teatralnych i muzycznych – odbywały się również koncerty symfoniczne, z udziałem zespołu orkiestry, jak i znanych instrumentalistów; m.in. w sezonie 1933/1934 wystąpił wiolonczelista niemiecki, Adolf Steiner, oraz dyrygent niemieckiego Towarzystwa Muzycznego z Wrocławia, Franz von Hösslin.

Niemiecki teatr w Bytomiu działał nieprzerwanie do 1944 r. Na scenie opery w ostatnich sezonach wystawiono obok *Cyganerii* G. Pucciniego, *Kawalera srebrnej róży* R. Straussa, *Carmen* G. Bizeta, wagnerowską *Walkirię* i *Złoto Renu*. Gdyby z perspektywy czasu podjąć próbę oceny wartości artystycznych, jakie opera bytomska wniosła w tradycję realizacji dzieł scenicznych R. Wagnera, należy stwierdzić, że niewątpliwie były to wartości znaczące. W jej repertuarze znalazły się niemal wszystkie opery i dramaty muzyczne – za wyjątkiem *Zmierzchu bogów* i wczesnych utworów scenicznych kompozytora – duży to więc dorobek artystyczny.

Penetracja skromnej i nie zawsze kompletnej bazy źródłowej wskazała, że choć realizacje sceniczne Wagnerowskich dzieł należały do trudnych wyzwań (zważywszy na uwarunkowania techniczne teatru, czy też w pewnych okresach działalności – na niedomogi aparatu wykonawczego), były to w większości przedsięwzięcia udane. W recenzjach prasowych wskazywano często na bogatą scenografię, grę świateł i barw, doskonałą reżyserię spektakli i zabezpieczające sceniczne wymogi obsady solistów – Wagnerowska idea syntezy sztuk znalazła w pełni swoje potwierdzenie.

Od 1945 r. zaczyna się nowy rozdział w historii teatru bytomskiego. Zaledwie kilka tygodni po wyzwoleniu Katowic podjęto decyzję o organizacji opery – powołano do życia Teatr Muzyczny, który miał być załącznikiem sceny. Lecz jego krótka, li tylko czteromiesięczna działalność, okazała się być symboliczna – zorganizowano około 50 koncertów z udziałem m.in. solistów Opery Śląskiej (Natalia Stokowacka, Olga Szymborowska, Adam Kopciuszewski – członek przedwojennego zespołu opery katowickiego Teatru Polskiego). Podjął także działalność zespół chóralny, który w niedalekiej przyszłości zostanie wcielony do bytomskiego teatru.

¹⁴ Tamże.

W kwietniu 1945 r. przybył do Katowic – wraz z grupą artystów przedwojennego teatru Opery Lwowskiej – Adam Didur¹⁵, któremu powierzono organizację nowej placówki. W pierwotnym założeniu postanowiono kontynuować tradycje przedwojennej sceny muzycznej, lokując siedzibę nowo powstałej w katowickim Teatrze im. S. Wyspiańskiego¹⁶.

Już na jesieni tego samego roku zapadła decyzja o nowej lokalizacji, którą miał stanowić Teatr Miejski w Bytomiu. Moniuszkowska *Halka*, którą wykonano 29 listopada z okazji otwarcia placówki i inauguracji pierwszego w jej historii sezonu, weszła na stałe do kalendarium repertuarowego Opery Śląskiej.

W kolejnych latach odbyły się premierowe wystawienia dzieł należących do operowego kanonu, w tym m.in. *Toski*, *Madame Butterfly* oraz *Cyganerii* G. Pucciniego, *Carmen* G. Bizeta, *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego, *Uprawdzenia z Seraju* W.A. Mozarta. W tej bogatej i zróżnicowanej ofercie repertuarowej nie zabrakło także kompozytorów polskich – w 1948 r. zaprezentowano balet L. Różyckiego pt. *Pan Twardowski* oraz operę *Janek* W. Żeleńskiego; rok później odbyła się premiera baletu *Swantewit* P. Perkowskiego. Regularnie wystawiano również Moniuszkowską *Parie*, *Straszny dwór*, *Verbum nobile*.

Pierwsze sceniczne kroki na deskach bytomskiego teatru stawiali w tym czasie soliści, których artystyczna droga zawiedzie w latach późniejszych do renomowanych europejskich teatrów – przykładem tego mogą być: Krystyna Szostek-Radkova, Andrzej Hiolski, Wiesław Ochman, Henryk Grychnik.

Pierwszym z dzieł scenicznych R. Wagnera, które zaprezentowano publiczności, był *Holender tułacz*. Premiera odbyła się 3 grudnia 1964 r. Należałoby postawić pytanie – czy realizacja spełniła wymogi, jakie stawia w nim kompozytor? W powojennym dziesięcioleciu w polskich teatrach nie istniały praktycznie żadne tradycje w wystawieniach Wagnerowskich dzieł, nie mówiąc już o kumu-

¹⁵ Jeden z najśłynniejszych basów przełomu XIX i XX stulecia. Występował na deskach wielu renomowanych scen operowych świata, m.in. w Turynie, La Scali, Paryżu, Aleksandrii, Kairze, Lwowie, Warszawie. Stworzył mistrzowskie kreacje Mefista w *Fauście* Ch. Gounoda, Don Basilia w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego, Wotana w *Walkirii* R. Wagnera i wielu innych.

¹⁶ Tam też 14 maja 1945 r. odbyło się pierwsze, inauguracyjne przedstawienie moniuszkowskiej *Halki*. Spektakl prowadził Zbigniew Dymek, pianista o światowej sławie, a także asystent A. Toscaniniego w mediolańskiej La Scali. Uczestniczący w spektaklu zespół orkiestry w latach następnych przekształcił się w zespół Filharmonii Śląskiej, a jego dyrektorem artystycznym zostanie Z. Dymek. Obsadę historycznego w swej symbolice i znaczeniu spektaklu stanowili m.in. Wiktoria Calma w partii tytułowej, Lesław Finze jako Jontek, Adam Kopicuszewski w roli Janusza. Warto zauważyć, że Moniuszkowskie dzieła sceniczne (szczególnie *Halka*) mają swoją długą tradycję w śląskich teatrach operowych. Już w latach 20. bowiem do stałych pozycji w repertuarze sceny katowickiego Teatru Polskiego należała *Halka* (najczęściej inaugurowano nią sezon), a także *Straszny dwór*, *Paria*, *Verbum nobile*.

lacji tych wszystkich problemów, z którymi borykał się wcześniej zespół opery niemieckiej w Bytomiu.

W jedynej li tylko recenzji spektaklu zamieszczonej w katowickich „Poglądach” jej autor, Leon Markiewicz, stwierdzał m.in.: „[...] wystawienie *Holendra tulacza* wydaje się być świadectwem wielkiego ryzyka ze strony obecnego kierownika artystycznego, Napoleona Siessa. Wiadomo jednak, że ryzyko w wypadku osiągnięcia pewnych rezultatów jest opłacalne. [...] Trzeba było pokonać wiele trudności – poradzić sobie chociażby z niekorzystnymi warunkami scenicznymi, znaleźć odpowiedniego reżysera i – co w operze jest rzeczą podstawową – dobrać odpowiednich śpiewaków z właściwą skalą głosu i dynamiką”¹⁷.

Ostatni z punktów przedstawionej skali problemów został, zdaniem autora recenzji, zrealizowany dobrze. Obsada solistów, w której wystąpili: Stanisława Marciniak w partii Senty, Zofia Wojciechowska jako Mary, Eugeniusz Kuszyk w roli Dalanda, Zbigniew Platt jako Eryk – sprostała trudnościom niełatwych przeciw partii. Mało ekspresyjna była natomiast kreacja Kazimierza Wolana. Tytułowa postać w reżyserskiej koncepcji Leo Nedomansky’ego miała reprezentować jeden z elementów „nierealnego świata”, ową niemal nierzeczywistą, pełną majestatu postać z zaświatów. Korzystnie wypadł zaś zespół chórny: „[...] Chór męski był po marynarsku rubaszny – pisał autor – żeński zwłaszcza przy kołowrotkach, odpowiednio wdzięczny i naturalny”¹⁸.

Spektakl prowadzony przez Karola Stryję należał generalnie do udanych i – pomimo tradycyjnie przywoływanych wcześniej problemów natury technicznej i częściowo także artystycznej – był sukcesem całego zespołu opery bytomskiej. W *résumé* recenzji L. Markiewicz stwierdzał: „Pamiętajmy, że bądź co bądź mamy tu do czynienia z dziełem Wagnera. Mimo ukrytych w sobie olbrzymich trudności scenicznych i wokalnych, robi wielkie wrażenie swoją muzyką”¹⁹.

Choć nie było dużego zainteresowania prasy, ani też entuzjastycznych głosów krytyki, dzieło znalazło należne mu miejsce w repertuarze Opery Śląskiej (wystawiono je jeszcze w kolejnych sezonach 36 razy).

Gdy w 2001 r. przypadał jubileusz 100-lecia gmachu teatru, kulminacyjnym punktem bogatych w swym przebiegu obchodów (sesja naukowa, wystawa, koncerty) było wystawienie *Tannhäusera*. Po 36 latach muzyka Wagnera ponownie rozbrzmiała w bytomskim teatrze.

Do realizacji dzieła wykorzystano wszelkie środki techniczne – gra barw i światła wprowadzała w atmosferę scenicznego dramatu. Doskonała, przemyślana w najmniejszych szczegółach reżyseria Laco Adamika była wielką zaletą

¹⁷ L. Markiewicz, *Holender tulacz w Operze Śląskiej*, „Poglądy” 1965, nr 1, s. 15.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

spektaklu. Oryginalności przydawała scenografia, nawiązująca do średniowiecznych tradycji, w których osadzona jest akcja dzieła, nie wspominając o kostiumach, ruchu scenicznym, czy pomysłach inscenizacyjnych Barbary Kędzierskiej.

W popremierowym wywiadzie zamieszczonym w miesięczniku „Śląsk” prowadzący całość, Tadeusz Serafin, przyznał, że dotąd nie dyrygował tak skomplikowanym utworem: „[...] Było to więc wyzwanie dla każdego, kto miał swój udział w powstaniu tego imponującego spektaklu [...]”²⁰. Zespół wprawdzie od dawna nie mierzył się z tak trudnym dziełem – stwierdzał Serafin – lecz doświadczenie zdobyte w wielu udanych realizacjach, m.in. *Giocondy*, *Don Juana*, czy *Dziadka do orzechów*, okazało się być tutaj bardzo przydatne.

Jednak w recenzjach prasowych oceny kreacji solistów były niejednoznaczne. Adam Czopek krytycznie odniósł się do interpretacji Janusza Wenza, który w osobie tytułowego bohatera nie sprostał trudnościom warsztatu wokalnego: „[...] Główny bohater, rozdarty między grzesznym światem zmysłowych uciech w grocie Wenus, a średniowiecznym światem wiary chrześcijańskiej. Niestety, wymagania partii znacznie przerosły aktualne możliwości artysty. Matowy, o nieciekawej barwie głos, pozbawiony jest swobodnej emisji. Na dodatek śpiewak nadużywa piersiowego rejestru i forsuje głos, który w wysokich rejestrach brzmi po prostu brzydko”²¹.

Wiesława Konopelska w artykule zamieszczonym w miesięczniku „Śląsk” zauważa jedynie, że „[...] największe zadanie miał do wykonania Janusz Wenz kreujący partię tytułowego bohatera”²².

Korzystniej, zdaniem cytowanego wcześniej A. Czopka, wypadła Joanna Kściuczyk-Jędrusik w roli Elżbiety: „była nie tylko efektowną wizualnie boginią Wenus, ale również dobrze śpiewała”²³. O Mikołaju Zalasimskim w partii Wolframa Eschenbacha napisał natomiast: „[...] Właściwa ekspresja, pięknie prowadzony głos o ciekawej barwie, dyskretne aktorstwo, pozwoliły mu stworzyć autentyczność w dramaturgii kreowanej postaci”²⁴.

Uznanie zyskał także zespół orkiestrowy, który zrealizował poprawnie trudny, pełen harmonicznym meandrów materiał partyturowy w całości przedstawienia nie było rozdźwięku między instrumentalnym akompaniamentem a partiami wokalnymi. Wprawdzie, jak stwierdzał cytowany wcześniej autor: „jego skład jest zbyt mały, by osiągnąć głębię i nasycenie brzmienia, szczególnie

²⁰ W. Konopelska, *Tannhäuser w Operze Śląskiej*, „Śląsk” 2002, nr 1, s. 31.

²¹ A. Czopek, *Jubileuszowy „Tannhäuser”*, www.teatry.art.pl/Recenzje.

²² W. Konopelska, *Tannhäuser...*, s. 31.

²³ A. Czopek, *Jubileuszowy...*

²⁴ Tamże.

w kwintecie smyczkowym, ale i tak wiele fragmentów zaskakiwało miękkością i barwnością brzmienia”²⁵.

Wymagana w Wagnerowskich dziełach, trudna do uzyskania – acz możliwa – harmonia elementów scenicznych została osiągnięta. Spektakl był sukcesem całego zespołu Opery Śląskiej – *Tannhäusera* wystawiono z dużym powodzeniem w katowickim Teatrze im. S. Wyspiańskiego, a także w Operze Krakowskiej.

KALENDARIUM SPEKTAKLI WAGNEROWSKICH NA SCENIE BYTOMSKIEJ

1905/1909 – *Tannhäuser, Lohengrin, Śpiewacy norymberscy*
 1924/1925 – *Holender tulacz*
 1925/1926 – *Parsifal, Pierścień Nibelunga, Zygryd*
 1927/1928 – *Tannhäuser, Śpiewacy norymberscy, Tristan i Izolda*
 1928/1929 – *Parsifal*
 1929/1930 – *Parsifal*
 1930/1931 – *Śpiewacy norymberscy*
 1931/1932 – *Walkiria*
 1932/1933 – *Lohengrin*
 1933/1934 – *Tannhäuser, Śpiewacy norymberscy*
 1934/1935 – *Holender tulacz*
 1938/1939 – *Holender tulacz*
 1939/1940 – *Tannhäuser*
 1940/1941 – *Holender tulacz, Walkiria*
 1941/1942 – *Śpiewacy norymberscy, Walkiria*
 1942/1943 – *Złoto Renu, Zygryd*
 1964/1965 – *Holender tulacz*
 2001/2002 – *Tannhäuser*

OBSADY PREMIEROWE NIEKTÓRYCH SPEKTAKLI WAGNEROWSKICH

Sezon 1925/1926

Zygryd – Willi Hechler, Erda – Reina Wanka, Mime – Emil Ehlers, Brunhilda – Reina Backhaus, kier. muz. James Vandsburger

Sezon 1932/1933

Lohengrin – Hans Hess, Elza – Reina Backhaus, Telramund – Eduard Hellmuth, Król Henryk – Teodor Henborns, kier. muz. Erich Peter

Sezon 1933/1934

Tannhäuser – Ernst Neubert, Hermann – Fritz Friedrich, Elżbieta – Katherina Bürkner, Wenus – Lotte Walten, kier. muz. Erich Peter

²⁵ Tamże.

Sezon 1940/1942

Walkiria, Wotan – Wilhelm Rode, Hunding – Hans Kramer, Sieglinda – Helena Zogbaum, kier. muz. Alfred Otto

Sezon 1964/1965

Holender tulacz – Kazimierz Wolan, Daland – Eugeniusz Kuszyk, Senta – Stanisława Marciniak, Eryk – Zbigniew Platt, Sternik – Gotfryd Potyka, Mar – Zofia Wojciechowska, kier. muz. Karol Stryja, reż. Leo Nedomansky, scen. Tadeusz Gryglewski

Sezon 2001/2002

Tannhäuser – Janusz Wenz, Wenus – Joanna Kściuczyk-Jędrusik, Elżbieta – Iwona Noszczyk, Herman – Tadeusz Leśniczak, Wolfram – Mikołaj Zalasieński, kier. muz. Tadeusz Serafin, reż. Laco Adamik, scen. Barbara Kędzińska

Summary

Stage works by Richard Wagner on stage of the opera theatre in Bytom

Culture-forming processes including musical tradition forming in Upper Silesia in the first years of the 20th century took place in the following two trends – the amateur movement as well as institutionalised activity of theatre houses or opera stages. These two trends, so distinct in their character and ideas, expressed the image of the region's spiritual life.

The German opera theatre established in Bytom in 1901 (an institution of two departmental structure – drama and opera) performed its activity continuously from 1944. The opera repertoire included stage works belonging to the theatre canon, inclusive of R. Wagner's opera and drama (except for early works of the composer and *Götterdämmerung* (English – *Twilight of the Gods*). These were, as press reviews indicated, successful undertakings – thus the Wagner idea of art synthesis was fully confirmed here.

Since 1945 a new page of the theatre history began – the Silesian Opera started its artistic activity due to Adam Didur's efforts. R. Wagner's work – *Der fliegende Holländer* (English – *Flying Dutchman*) the premiere of which place in 1964 – can be also found in the rich staffage of repertoire.