

DWIE „MASKI”

JOZEF KANSKI

Podczas przyjęcia urzędzonego w foyer warszawskiego Teatru Wielkiego bezpośrednio po zakończeniu włączonego w ramy programu XXXI „Warszawskiej Jesieni” premierowego spektaklu *Czarnej maski* Krzysztofa Pendereckiego, pozwoliłem sobie podejść do fetowanego ze wszystkich stron kompozytora i, wygłoszwszy słowa należnych gratulacji, dodać półzartem: „Po sukcesie *Czarnej maski* w Salzburgu a wnet potem także w Poznaniu, świat oczekuje od Ciebie z pewnością kolejnej, czwartej opery; dziś powiedzieć można, że nie ruszając dodatkowo głową ani piórem — już ją oto masz!”.

Kompozytor nie zaprzeczył... Dał jedynie wyraz przeświadczeniu, iż warszawskie przedstawienie *Czarnej maski*, podobnie jak dwie wspomniane wyżej inscenizacje, uchwyciło w zasadzie główną ideę jego utworu (czego pono żadną miarą nie da się powiedzieć o znakomitym skądinąd od muzycznej strony spektaklu zrealizowanym nie tak dawno w amerykańskim mieście Santa Fé).

Być może — skoro powiada tak sam autor. Faktem jest jednak również, iż ten, kto widział przedstawienie *Czarnej maski* w Poznaniu (refleksje trzech autorów po tym przedstawieniu mógł Czytelnik znaleźć w 2/1988 numerze naszego pisma), a następnie warszawską premierę tego dzieła, mógł snadnie odnieść wrażenie, iż oglądał... dwie całkiem różne opery! Przeczuli wiadać to przedziwne zjawisko organizatorzy „Warszawskiej Jesieni”, którzy na tegoroczny festiwal zaprosili także zespół poznańskiego Teatru Wielkiego z jego głośnym już nie tylko w kraju przedstawieniem *Czarnej maski*. W ten sposób dokonało się wydarzenie bez precedensu w praktyce naszego — i chyba nie tylko naszego — życia kulturalnego: oto podczas jednej imprezy, w jednym i tym samym mieście, doszło do prezentacji dwóch różnych inscenizacji jednej i tej samej współczesnej opery!

I wydawałoby się, że taka jedyna w swoim rodzaju sytuacja

kusić będzie przede wszystkim do zestawień i porównań. Tymczasem nie: przedstawienia te są bowiem, jak się już rzekło, różne — i to różne tak dalece, iż jakiegokolwiek ich porównywanie, czy tym bardziej wartościowanie na zasadzie „które lepsze?” nie bardzo nawet ma rację bytu. Można co najwyżej starać się o próbę jakiejś charakterystyki każdego z nich osobno — właśnie jak gdyby szło o dwie różne opery; jeśli zaś ktoś mimo wszystko wysnuje sobie z tego jakieś wnioski porównawcze — to już prawo czytelnika.

Przedstawienie poznańskie niemal aż do finału, a w każdym razie do wielkiego monologu Benigny, po którym bariery realizmu zostają już przekroczone — chociażby przez pojawienie się widma Śmierci, ukazanej jako przyodziały w płachtę szkielet z kosą, na wzór średniowiecznych wyobrażeń — utrzymane jest w klimacie solidnego mieszczańskiego dramatu, tkwiącego korzeniami jeszcze w literaturze schyłku XIX stulecia; mimo woli nasuwają się tu skojarzenia z Ibsenem, którego bohaterowie także noszą w sobie bagaż grzechów i tragicznych przeżyć, rzutuający nieoczekiwanie na spokojną i ułożoną z pozoru teraźniejszość.

Skłonny tylekroć do różnorodnych reżyserskich ekstrawagancji Ryszard Peryt uznał snadź, że libretto opery, wywiedzione z zapomnianej sztuki Gerharta Hauptmanna a wzbogacone mistrzowską muzyką, jest samo w sobie wystarczająco niesamowite i niesie w sobie wystarczająco wielki ładunek ekspresji, by nie potrzeba było już go dopełniać dodatkowymi elementami wizualnymi; zawierzyl przeto Pendereckiemu i Harryemu Kupferowi (współautorowi libretta), powściągnął wodze własnej bujnej fantazji i dał w rezultacie spektakl kameralny, stonowany, w niczym nie uduchowiony, za to imponujący sprawnością rzemiosła oraz precyzją w rozwoju akcji i prowadzeniu poszczególnych postaci na scenie. Napięcie narasta tu stopniowo i zrazu nie zapowiada czającej się w powietrzu tragedii. Początek jest

całkiem „zwyczajny”: oto do spokojnego domu burmistrza Schulera w Bolkowiu na Dolnym Śląsku przybywa z dawną oczekiwaną gość — zaprzyjaźniony z jego mieszkańcami żydowski kupiec Löwel Perl z Amsterdamu...

Także muzyka pod batutą Mieczysława Dondajewskiego brzmi zrazu dyskretnie, nieco tajemniczo (przyjęto tu nb. zredukowaną po trosze wersję instrumentacji, zwłaszcza w grupie perkusyjnej). I dopiero w miarę rozwoju sytuacji okazuje się, że ów spokój jest tylko pozorny, że pozorna jest także zgoda jednocząca uczestników akcji o różnych poglądach, wyznaniach i doświadczeniach z przeszłości, że jakkolwiek krwawa wojna 30-letnia właśnie się szczęśliwie zakończyła, to przecież na drogach i ulicach nadal nie jest bezpiecznie, w kraju szaleje zaraza zbierająca swoje śmiertelne żniwo, zaś w sercach domowników burmistrza i jego gości kłębią się gwałtowne namiętności i konflikty, a nad głową jego urodziwej małżonki wisi realne całkiem zagrożenie.

W przedstawieniu warszawskim inaczej: tutaj od razu na początku, zanim jeszcze zabrzmiały pierwsze słowa libretta, jesteśmy świadkami szaleństwa głównej bohaterki. Muzyka orkiestry — z bogatszą tu znacznie grupą perkusji, umiejscowionej także z boku sceny (chóry zaś znajdują się na najwyższym balkonie, co daje wrażenie, iż muzyka ta i niesione przez nią emocje otaczają i osaczają widza zewsząd) — niemal natychmiast osiąga wielkie dynamiczne natężenie i brzmi z niezwykłą gwałtownością, wobec czego odtwórcy solowych partii muszą podawać je na pograniczu krzyku. Rozu-

miemy zresztą, że chodzi tu o obraz ustawicznych lęków przechodzących w histerię... Momentów spokoju, chociażby owego pozornego, nie ma prawie wcale — jakkolwiek i tutaj widzimy, jak przy suto zastawionym okrągłym stole (że można to będzie w naszej obecnej rzeczywistości odczytać jako bardzo aktualną aluzję, tego już chyba reżyser — cudzoziemiec nie był w stanie przewidzieć...) zasiadają zgodnie ludzie różnych, jak się już rzekło, przekonań i wyznań. Na stół ten wszakże (lub też koło niego) opadają spod sufitu upiorne jakieś zjawy, trzepoce w powietrzu krwawy całun, śmierć niosące węże wylaniają się spod podłogi, poruszają się ściany — kapitalna skądinąd oprawa scenograficzna Andrzeja Majewskiego — i salon w nobliwym domu burmistrza co chwila zmienia swój kształt, a w tej zmieniającej się scenerii gubią się po trosze postacie akcji i ich działania; gubi się od czasu do czasu także i widz...

Bylbym jednak ostrożny z ocenianiem tego spektaklu jako artystycznego nieporozumienia albo wręcz klęski teatru — co pod pierwszym wrażeniem uczynili już poniektórzy recenzenci. Rzecz tylko w tym, iż belgijski reżyser André Lheureux nie poprzestał, jak się wydaje, na zagłębianiu się w libretto Kupfera/Pendereckiego, ale sięgnął do pierwowzoru, czyli do sztuki Hauptmanna, powstałej w późnym okresie twórczości, kiedy autor słynnych *Tkaczy* począł żywo interesować się pismami śląskiego mistyka Jakuba Böhme-go, jak też światem magii i sił tajemnych rządzących ludzkimi losami. Jego dzieła z tego okresu nasycone są grozą i niesamowitością, wyra-

Czarna maska w warszawskim Teatrze Wielkim

Fot. J. Multarzyński



żając nie tyle zewnętrzną realność, ile rzeczywistość irrealną, rodzącą się w psychice działających postaci.

Otóż w *Czarnej masce* Hauptmanna wejście Perla na samym początku sztuki nie ma charakteru całkiem „zwykłego” (jak jest w librecie opery i jak to widzimy w poznańskim przedstawieniu), bowiem służący burmistrza, fanatyczny jansenista Jedidja, znający przy tym dawne sprawy Benigny, widząc przez oszklone drzwi jego dłoń w czarnej rękawiczce, przekonany jest, że to ręka szatana wyciąga się po mieszkańców domu. Z kolei sama Benigna wie dzie wzorowy żywot cnotliwej pani mieszczańskiego domu, uwielbianej przez męża, ale... niebawem dowiadujemy się o jej erotycznej obsesji, i o tym, że urodziwa służąca, mulatka Arabella jest w rzeczywistości jej córką — owocem upokarzającego związku ze zbiegłym murzyńskim niewolnikiem. W zakończeniu zaś sztuki Hauptmanna mowa jest o psach, które z piwnicy domu wywlekają zwłoki ludzi zmarłych od zarazy — i stąd chyba wzięły się też psy na scenie Teatru Wielkiego; że jednak ciężar różnych tragicznych doświadczeń z przeszłości dźwigają w sobie nie tylko bohaterowie opery Pendereckiego, ale także i my, polscy widzowie — toteż niektórzy z nas podstawili sobie w to miejsce odniesienie do obozów zagłady i SS-mańskich strażników... Nie bez racji zresztą, bo i tu chodzi o czas pogardy, nienawiści i nietolerancji. Jakkolwiek by się zresztą rzeczy miały — nie ulega wątpliwości, iż fascynacja potęgą zła widoczna jest w całej scenicznej twórczości Pendereckiego, *Czarną maskę* zaś on sam nazwał swego czasu „jednym wielkim barokowym tańcem śmierci”. Z kolei owa tytułowa Czarna Maską — jak pisze Regina Chłopicka

w interesującym szkicu zawartym w drukowanym programie przedstawienia — „nie wiadomo, czy wyobraża postać karnawałową zbiegłego niewolnika, aniola mściciela, morową zarazę czy śmierć... Ta wieloznaczna i symboliczna postać... ogniskuje w sobie całe zło przywołane z przeszłości, jest zwiastunem i przyczyną sprawczą nadchodzącej katastrofy”. Jeżeli na treść opery Pendereckiego spojrzymy w taki właśnie sposób, to także dziwaczne, zda się, pomysły inscenizacyjne Alberta André Lheureux będą w jakiś sposób do niej przystawały. Nie będziemy się też dziwić, że w miejsce Murzyna (w poznańskiej wersji nie bardzo nawet groźnie wyglądającego) oglądamy na warszawskiej scenie pięknie zbudowanego, jak najbardziej białego młodzieńca. To nie Murzyn przecie, to postać-symbol...

I można przyjąć, że po to właśnie, by oddać tę atmosferę nieustannego lęku, nerwowych obsesji, tajemniczych majaków i erotycznego podniecenia, utrzymuje Robert Satanowski muzyczny przebieg utworu przez cały niemal czas na ogromnym dynamicznym natężeniu. Trzeba by tu wszakże z kolei solistów o głosach na miarę Birgit Nilsson, Jamesa Kinga, czy Sherrilla Milnesa; wymaganiom takim nie mogła w pełni sprostać warszawska obsada — przy całym szacunku dla muzycznej kultury Jerzego Artysza (Perl) i ogromnego artystycznego wysiłku włożonego przez Elżbietę Hoff w wykonanie morderczo trudnej partii Benigny. Najbardziej chyba obronną ręką wyszli z tej opresji Wanda Bargiełowska (Róża Sacchi), Jacek Parol (Jedidja) i Roman Węgrzyn (Silvanus Schuller); znaczy to po prostu, że najlepiej byli słyszalni. W poznańskiej inscenizacji Ewa Werka, Radosław Zukowski czy Józef Kolesiński mogli swo-

bodnie prowadzić muzyczne myśli zawarte w swoich partiach i ujawniać w pełni walory swych głosów (jak też sugestywnie rysować charaktery kreowanych postaci) — wszystko bowiem było w pełni słyszalne i widzialne. I to chyba jedyny element obu spektakli, gdzie można mówić o porównaniach.

Jeden z sekretów ogromnego powodzenia Krzysztofa Pendereckiego w świecie, zwłaszcza zaś jego dzieł oratoryjnych i operowych, ma swe źródło — poza samą bogatą kompozytorską inwencją i mistrzostwem rzemiosła — w fakcie, iż w dziełach tych porusza on treści uniwersalne i dotyka spraw ostatecznych, które żadnemu myślącemu człowiekowi nie mogą być obojętne. Widać to i w *Czarnej masce*, gdzie rysuje się wyraziście odwieczny problem walki Dobra ze Złem oraz postaw ludzkich w obliczu nadciągającej śmierci. Rzecz tylko w tym, że z przyczyn opisanych wyżej tekst sztuki — jakkolwiek na użytek warszawskiej premiery Antoni Libera i Janusz Szpotkański dokonali polskiego przekładu libretta z niemieckiego oryginału — zupełnie prawie nie dociera do słuchacza (natomiast niemiecki tekst przedstawienia poznańskiego rozumie się całkiem nieźle). Mimo woli tedy dostarcza no tu argumentu wrogom tłumaczenia librett operowych...

Józef Kański

Krzysztof Penderecki *Czarna maska*. Kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski, reżyseria: Albert André Lheureux, scenografia: Andrzej Majewski. Premiera w Teatrze Wielkim — Warszawa, 18 września 1988. Krzysztof Penderecki *Czarna maska*. Kierownictwo muzyczne: Mieczysław Dondajewski, inscenizacja i reżyseria: Ryszard Peryt, scenografia: Ewa Starowiejska. Premiera w Teatrze Wielkim — Poznań, 25 października 1987; przedstawienie na scenie Operetki Warszawskiej 21 września 1988.

Czarna maska w poznańskim Teatrze Wielkim

Fot. Z. Staszyszyn

