

665



Arabella



Hrabina Laura



Anioł Śmierci



Lowel Perl

Kostiumy do „Czarnej maski” projektu Ewy Starowieyskiej

W WIRZE KOROWODU ŚMIERCI

Wolfram Schwinger

Któż w przeszłości wpadłby na pomysł, aby kojarzyć polskiego kompozytora Krzysztofa Pendereckiego z niemieckim dramaturgiem Gerhartem Hauptmannem! Jednakże teraz, kiedy zaskakująca idea napisania opery na kanwie dramatu Hauptmanna „Czarna maska” (Die schwarze Maske) stała się faktem, dokładniejsze rozważanie tego „mariażu” pozwala stwierdzić istnienie zaskakujących podobieństw. Należy przy tym przede wszystkim „zapomnieć” nieomal kanoniczny image Hauptmanna naturalisty, twórcy „dramatów społecznych” takich jak: „Przed wschodem słońca”, „Tkacze”, „Rose Bernd” czy „Szczury”; należałoby raczej przywołać z zakamarków pamięci późniejszą jego twórczość, którą Rolf Michaelis określił w swej fascynującej książce „Czarny Zeus” (Der schwarze Zeus) jako dzieła „odslaniające nieznane drugie attystyczne oblicze Hauptmanna”. Jest to spuścizna w znacznym stopniu nieznana; należy do niej również ustalona ostatecznie w lutym i marcu 1928 roku w Rapallo wersja sztuki „Czarna maska”.

Gerhart Hauptmann idzie w niej tropem swego śląskiego ziomka Jakoba Bohme (1575-1624), owego wielkiego mistyka, który upatrywał w Bogu dwujędnie dobra i zła pozwalającą dobru wyrastać tylko z pierwotnych pierwiastków zła tkwiących w człowieku. Hauptmann nazywa ten fenomen „podwójną realnością” wskazując na jej źródło w tragedii greckiej. Zajmował się tą tematyką w 1938 roku w swym wnikliwym eseju o Tintoretto, włoskim malarzu z 16. wieku. Michaelis zwrócił uwagę na misternie zaszyfrowane w tej pracy sensy. Ów esej z kluczem przekazuje nam obraz Tintoretta wyrażającego w czarno-białej kolorystyce swych obrazów tkwiącą w jego jestestwie „opozycję Hadesu i Olimpu”. W odniesieniu do dramatów Hauptmanna oznacza to

„realizm w wymiarze metafizycznym”. „Za rozdartymi bólem postaciami zaludniającymi dramaty Hauptmanna przeczuwamy istnienie anonimowych sił”. (Michaelis). Stwierdzenie to szczególnie w odniesieniu do dramatu „Czarna maska” dotyka tych problemów, które fascynują Pendereckiego i które właściwie zawsze go fascynowały: wyraźnie określone przejawy bytu w nadnaturalnej rzeczywistości. Ludzie ulegają mocy „podziemnych sił”. W 1952 roku Thomas Mann określił to w swym wystąpieniu z okazji 90 rocznicy urodzin Hauptmanna, jako podstawową cechę jego twórczości: „wrażliwość na to, co nieuchwytne w kosmiczno-metafizycznym losie ludzkości”.

W tekście dramatu temat ten jawi się w formie dramatycznie mistrzowskiego dance macabre, utrzymanego całkowicie w konwencji sensacyjnego psycho-kryminatu (jak odczytuje to reżyser Harry Kupfer); również inscenizacja operowa „Czarnej maski” nosi piętno owego poczucia dwoistości świata, „dramatu rozgrywającego się na styku światła i ciemności, walki czerni i bieli” (jak sformułował to Hauptmann w swym eseju o Tintoretto). Dowody na to, jak dalece Penderecki identyfikuje się w swej muzyce z ideologią „Czarnej maski” (nota bene na ten dramat Hauptmann uważa holenderski dramaturg Dick Leutscher), znajdziemy już w pierwszej operze Pendereckiego,

wystawionej w Hamburgu w 1969 roku inscenizacji dzieła „Diabły z Loudun”: tematyczne pokrewieństwo z dramatem Hauptmanna „Magnus Garbe” (1915) jest ewidentne. Oba utwory podejmują temat inkwizycji, której funkcjonariusze natchnieni obłędem wymuszają zeznania, fabrykują fałszywe świadectwa i torturami wpędzają ludzi w stan zbiorowego szaleństwa. Dla Pendereckiego dzieło „Diabły z Loudun” jest humanistycznym wyznaniem wiary, jest utworem o tolerancji i nietolerancji. (W dalszej swej twórczości Penderecki odszedł od tematyki historycznej; w swym drugim dziele operowym „Paradise Lost” według Milтона skierował się w wymiar uniwersalny i podjął na nowo tematykę biblijną. Kompozytor określa swój „Raj utracony” dobitnie jako Sacra Rappresentazione).

UJAWNIENIE POJEDYŃCZEGO LOSU

Powróćmy jednak do „Czarnej maski”. Także i tu dochodzi do konfrontacji tolerancji z nietolerancją, tym razem jednak w kręgu biesiadników zaproszonych do stołu przez burmistrza miasteczka Bolkenhain Schullera. Pokój Westfalski nie przyniósł oczeki-

wanego rzeczywistego pokoju w zniszczonym kraju. W roku 1622, w czternaście lat po jego podpisaniu, uczestnicy tego spotkania towarzyskiego: Żydzi, katolicy i protestanci, hugenoci i jansenści nie są zdolni do porozumienia. Każdy żyje przeszłością, której nie jest w stanie przezwyciężyć. Konflikt tkwi potencjalnie już w samej idei takiego spotkania. Zdjęci strachem uczestnicy biesiady poddają się nastrojom zemsty: Czarny rozprawia się z Białym, syn niewolnika z tymi, którzy korzystają z krwawego bogactwa zdobytego przez ich przodków na handlu niewolnikami (Walka między czernią i bielą zdefiniowana przez Hauptmanna w odniesieniu do Tintoretta jako technika malarska jest w inscenizacji kojarzona w sposób oczywisty z walką ras). Jest to osobista tragedia żony burmistrza Schullera, pięknej Benigny, kobiety niebiańskiej i diabolicznej zarazem („jest nikczemnym zwierzęciem”). Jej śmierć jest ofiarą, okupieniem, wizją. Wszystko, czego dowiadujemy się w ciągu dwóch godzin od uczujących gości burmistrza Schullera, tj. w realnym czasie akcji, odnosi się do losu Benigny. Obraz ten kreują zarówno zaproszeni goście: amsterdamski kupiec Lowel Perl, książę Kościół opat Dedo, graf Ebb, pastor Wendt oraz organista Hadank, jak i domownicy — sam burmistrz, tajemnicza Arabella i znaczniejsza służba. Wszystko to zmierza ku jednemu: ma wydobyć i przedstawić los Benigny. A wszystko to w makabrycznej atmosferze karnawału przepełnionego przecuciem nadchodzącej śmierci.

Libretto nie przedstawiało problemu. Penderecki i reżyser Harry Kupfer przygotowali dramat Hauptmanna wspólnie. Adaptacja polegała m. in. na usunięciu około 1/4 tekstu sztuki (tak np. usunięto socjologiczne, estetyczne, religijno-filozoficzne i historyczne rozważania; np. jak został zamordowany Walenstein, etc.). Inna zmiana polegała na rozszerzeniu tekstów Hauptmanna o powtórzenia poszczególnych wyrazów w kłótniach, nota bene często rozpisanych na wielu członków du-

z tego zespołu wykonawczego, w celu podkreślenia wagi wypowiedzi i spełnienia pewnych wymogów muzycznego kunsztu. Przypisywanie oryginalnych kwestii innej postaci niż to było w koncepcji autora dramatu jest rzadkim zabiegiem. (W ten sposób „rozbudowano” rolę Lowel Perla). Jeszcze silniej niż u Hauptmanna wyeksponowano w dziele Pendereckiego moment, w którym wszyscy uczestnicy dramatu popadają w obłądny wir korowodu śmierci. W utworze Pendereckiego wszyscy dają mu się unieść. Musi umrzeć także burmistrz Schuller, który w sztuce Hauptmanna „tylko” nie może opanować bezbrzeżnego płaczu i którego całuje wzruszająco jego mała muza. Tylko Lowel Perl, Żyd Wieczny Tułacz — przychodzi i odchodzi wolny.

MUZYCZNOŚĆ TEKSTU HAUPTMANNA

Dramat „Czarna maska”, przy całym pietyzmie dla realności detalu to misterium, które przechodzi w inny wymiar, nierealny świat. Tu już nie wystarczy samo słowo mówione. (Chyba dlatego właśnie po wiedeńskiej prapremierze w 1929 roku nie było chyba wznowień tej inscenizacji). Tu konieczna jest muzyka i to nie tylko do nadania oprawy. Jest ona konieczna z powodów zasadniczych; sam tekst sztuki żąda niejako obecności muzyki. I tak na przykład z wieży kościelnej nad miasteczkiem Bolkenhain rozlega się charakterystyczna gra dzwonów amsterdamskich, służący Jedidja nieprzerwanie towarzyszy rozgrywającym się wydarzeniom śpiewając pieśni kościelne. Penderecki wykorzystuje dla tych celów tylko stare melodie choraków pochodzących z epoki; np. do starej pieśni „O Haupt voll Blut und Wunden” wykorzystał autor wersję Leo Hasslera (Herzlich tut mich verlangen, 1601). Także w pieśniach bachicznych, szczególnie zaś w muzyce tanecznej, która dociera do słuchacza z górnych rejonów sceny, z galerijki, pobrzmiwają cytaty z oryginalnych utworów siedemnastowiecznych. Są to: *Musicalische Taffelerlustigung* wybitnego lutnisty śląskiego Esaiasa Reusnera (pod koniec życia nadwornego lutnisty Wielkiego Księcia Elektora w Berliner Hofkapelle); oraz tańce opracowane przez J. G. Stanleya, kolegę Reusnera, w Brzegu (1668) „według szkoły francuskiej na 4 głosy”. W utworze tym Penderecki zastosował flety blokowe. Całość kompozycji wynika z bogatego doświadczenia kompozytora, kultury integrowania tekstu i muzyki oraz wielokrotnie potwierdzonego kunsztu dramatycznego, stopniowania napięcia. Opera zbliżona jest w stylu do

„Pasji według św. Łukasza” i opery „Diabły z Loudun”. To właśnie w tych utworach wypracował Penderecki swe słynne glissanda i techniki łączenia dźwięków w zaskakujące kompleksy brzmieniowe, które teraz wykorzystał w swej nowej operze wymagającej zastosowania „przedziwnych zbitek dźwięków zbliżonych do gwizdu i jęków”. Kompozytor stosuje tu także często ekscentryczne, niekiedy równie agresywne co subtelne techniki instrumentacji. Jakże ujmujące i pełne gracji jest wprowadzenie do akcji służącej o dźwięcznym imieniu Daga (dzwoneczek, triangel, wibrafon, celesta), czy też intymna scena rozgrywająca się między muzykiem Hadankiem i rzymską damą do towarzystwa Rosą, której „piękne słodkie usta” chce on całować: delikatna muzyka klarnetów i „westchnienia” altówek towarzyszą śpiewakom. Albo inny przykład; jak wspaniale bezpośrednio uchwycił kompozytor emocje Benigny podkreślając bijący puls poprzez natłojenie na *piccicato* basów szesnastkowych triolo skrzypiec.

MUZYCZNY PLURALIZM

Sukces swych wielkich dzieł z lat sześćdziesiątych, na które często się powołuje, wiąże Penderecki z „romantycznym okresem” lat siedemdziesiątych. W „Czarnej masce” mamy do czynienia z tym samym kunsztem kompozytorskim, jaki zaprezentował Penderecki szczególnie dobitnie w przepojonym muzycznym pluralizmem „Polskim Requiem”. Kompozytor znacznie różnicował sposoby przekazu tekstu literackiego poczynając od czystego mówienia (prezentowanie faktów istotnych dla zrozumienia akcji), poprzez rytmiczną śpiewodeklamację (partia Jedidji: *Pater noster* z towarzyszeniem zaskakujących zbitek dźwięków organowych), precyzyjnie uchwyconą muzycznie „paplaninę” powierzchownych rozmów (np. w partii Grafa Ebo z towarzyszeniem fagotu grającego staccato), dalej beztekstowy śmiech zebranego towarzystwa skomponowany kontrapunktowo, aż po szerokie, pełne wyrazu frazy, napięte skoki interwałów lub uporczywe powtórzenia wyrazów w podnieconych rozmowach. Szczególnie dobitnie widać to w głównej arii Benigny, w której wspomina ona wobec Lowel Perla siebie, szesnastoletnią dziewczynę tańczącą przed swym pierwszym mężem. Kompozytor zastosował tu takt szesnastkowy, w którym Benigna śpiewa jakby na przekór gwałtownym trylom orkiestry wspominając Johnsona swego męża — sutenera i zachłanność tego „kolorewego psa”. Z wściekłą, niemalże radosną siłą wykrzykuje swą niepohamowaną wolę przeciwstawienia się jego szantażowi: „Wyrzucę go, pozbędę się go!” (następuje potem rytmicznie, dzikie, zdominowane przez instrumenty perkusyjne intermez-

zo orkiestry). Śpiewne, spokojne wyznanie „świętej miłości” do drugiego męża Schullera poprzedza nastrój śmiertelnej trwogi spowodowanej odkryciem przez Johansona jej śląskiej samotni; skądś z zewnątrz docierają odgłosy brzęku karnawałowych dzwonek, zdominowane przez głos altowy śpiewający: „Mors stupebit et natura cum resurget creatura...” (Śmierć i życie zadrzę, gdy powstanie świat...). Penderecki cytuje tu bardzo ekspresywny, dramatyczny fragment z „Polskiego Requiem”. Również „Dies irae” z tego dzieła intonuje męski chór w momencie, w którym Benigna popada w obłęd. Bohaterka drży, słyszy stukanie, deklamuje: „wszystkie twarze wokół mnie wykrzywiają się..., to straszne, przerażające maski..., otacza mnie tchnienie śmierci”. Benigna popada w bezsłowną histerię, jej głos przechodzi w dzikie formy koloraturowe. Również wcześniej, w scenie przy stole, kiedy Benigna i Pastor rozmawiają o nowym „Te Deum” Hadanka, Penderecki stosuje cytaty z własnych utworów: opat intonuje zasadniczy motyw „Te Deum” Pendereckiego z 1980 roku. W późniejszym toku akcji, gdy trwają już rozruchy i płonie sąsiednie miasteczko, Jedidja modli się i śpiewa chorały, melodia „Dies irae” jako Cantus firmus dominuje i wypiera muzyczne przedstawienie dziejącej się rebelii. Duże sceny zbiorowe opery „Czarna maska”, powitania, śmiech, toasty wznoszone przez gości, wyrażany przez nich wstręt wobec „czarnej śmierci” i jej postać „martwego szczura”, ich podniecenie, w które muzycznie włącza się dźwięk dzwonu wygrywającego psalm Marcina Lutra „Aus der tiefer Not schrei ich zu dir”, jak również panika jaka wybucha po relacji Dagi o pojawieniu się „człowieka w czarnej masce” (autor stosuje tu po raz pierwszy bełkotliwe, zamknięte powtórzenia formy ad libitum figuracji tekstu wszystkich trzynastu osób dramatu) — tak więc wszystkie te sceny zbiorowe tworzą właśnie dzięki swej formie swoistego „nerwowego nieładu” szczególnie interesujące momenty tej opery. W finale muzyka roztapia się w Inferno owej sonaty widziadeł i przechodzi w Chaos.

Przełożył:
Krzysztof Mausch