

ŻYCIE LITERACKIE

ul. Wiślna 2  
31-007 Kraków

Nr 50 z dn. 13-12-80

665

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

# TANIEC ŚMIERCI

**T**rzecia opera Krzysztofa Pendereckiego, napisana w latach 1985/86 na zamówienie festiwalu w Salzburgu. Prapremiera „Czarnej maski” odbyła się pod dyrekcją Waldemara Nelssona, w reżyserii i inscenizacji reżysera berlińskiej Komische Oper Harry’ego Kupfera, w scenografii Hansa Schavernocha i w kostiumach Reinharda Heinricha 15 sierpnia 1986. W rok później utwór w oryginalnej niemieckiej wersji wystawił poznański Teatr Wielki pod dyrekcją Mieczysława Donajewskiego, w inscenizacji i reżyserii Ryszarda Peryta, scenografii Ewy Starowiejskiej.

Za libretto posłużyła Krzysztofowi Pendereckiemu i Harry’emu Kupferowi — po dokonaniu nielicznych skrótów, eliminujących uboczne wątki dramatu — jednoaktowa sztuka Gerharta Hauptmanna z tomu, wydanego w 1929, „Strachy”. Autor „Tkaczy” napisał „Czarną maskę” w tym okresie, kiedy — porzucając naturalizm i problemy dramatów społecznych — kontynuował idee filozofii śląskiego mistyka Jakuba Böhme. W filozofii tego żyjącego na przełomie XVI i XVII wieku myślicielela jednoczyły się w Bogu pierwiastki dobra i zła, a dobro w człowieku mogło się wyłonić jedynie z głębin zła. W dramatach Hauptmanna z tego okresu dobro i zło, biel i czerń jednoczą się i ścierają w „podwójnej rzeczywistości”, jak nazwał wielki dramaturg realizm o wymiarach mistycznych.

Ow dramat walki dobrego ze złem, światła z ciemnością, jest podstawą idei reprezentowanych w wielkich utworach scenicznych Krzysztofa Pendereckiego i stąd niewątpliwie jego zainteresowanie sztuką Hauptmanna. Rozdarcie świata w ścieraniu się sił dobra i zła występuje w konfrontacji tolerancji z nietolerancją w „Diabłach z Loudun”, w przeciwstawieniu boskiej twórczości niszycielskiej sile szatana w „Raju utraconym” i tkwi także bez wątpienia w obrazie cierpienia i poświęcenia meki Pańskiej w „Pasji wg św. Łukasza”.

Akcja „Czarnej maski” rozgrywa się w 1662, a zatem zaledwie w 14 lat po zawarciu pokoju westfalskiego, zamykającego straszliwą wojnę trzydziestoletnią. W zniszczonym, na pół opustoszałym miasteczku śląskim Bolkenheim (dzisiejszy Bolków) zamieszkał bogaty kupiec amsterdamski Silvanus Schuller. Przeniósł się do tej mizernej miejsciny, położonej „na końcu świata”, na prośbę swej żony, pięknej Benigny,

której życie otaczała tragiczna tajemnica. Wyjawia ją w dramatycznym monologu przyjacielowi domu, przybyłemu z Amsterdamu kupcowi żydowskiemu Löwelowi Perlowi. Gdy miała 15 lat, uwiódł ją zbiegły z galer czarny niewolnik Johnson, miała z nim córkę i potem — na skutek podstępnych machinacji demonicznego murzyna — wyszła za mąż za wzbogaconego na handlu niewolnikami starca van Gelderna, który kochając Benignę zaadoptował jej córkę Arabellę jako wykupioną ze statku z niewolnikami dziewczynkę. Johnson, szantażując Benignę, czerpał z jej małżeństwa ogromne ko-



Ewa Werka jako Benigna w „Czarnej masce” Pendereckiego

rzyści materialne i wreszcie morduje van Gelderna, spodziewając się wywrać cały majątek z rak bezbronnej wdowy. Zjawił się wtedy Silvanus Schuller, zakochany bez pamięci w Benignie, poślubił ją, przyjął do rodziny Arabellę. Aby uciec przed szantażystą Johnsonem, Benigna wymogła na Schullerze przeprowadzkę z Amsterdamu do Bolkenheim. Niestety, Johnson

odnalazł to odludne miejsce schronienia nieszczęśliwej kobiety i korzystając z tego, że w miasteczku odbywa się maskowa zabawa karnawałowa, wślizguje się do pałacyku Schullerów, zabija służącego Jedidę, który ongiś dopomógł mu w zamordowaniu van Gelderna, i odciska na stole w sali jadalnej ślad „czarnej ręki”. W pałacyku Schullerów odbywa się właśnie zebranie towarzyskie na które — na zaproszenie Benigny starającej się uciścić antagonizmy religijne i stanowe — przybyli przedstawiciele wrogich obozów z niedawnej wojny trzydziestoletniej. Wkrótce jednak dyskusje i konflikty niszczą początkowy beztroski nastrój spotkania. Nerwowe napięcie wzrasta po otrzymaniu wiadomości, że w miasteczku pojawiły się oznaki zbliżającej się dżumy. Do sali, w której zebrali się goście, wlatuje puszczyk, „ptak śmierci”, i ku przerażeniu wszystkich pojawiają się niesamowite postacie w czarnych maskach — przebierańcy karnawałowi z miasteczka czy tajemniczy zwiastuni „czarnej śmierci”?

Benigna odgadując, że tajemnicze zdarzenia zwiastują obecność Johnsona dybiącego tym razem na życie Schullera, umiera porażona okrucieństwem prześladowcy. Ginie śmiercią samobójczą Silvanus Schuller, zrozpaczony po śmierci ukochanej żony; wreszcie tajemnicza „Czarna maska” o trupiej twarzy wyprowadza wszystkich zebranych w domu Schullerów w przerażającym korowodzie śmierci.

Penderecki pisze:

„W tekście Hauptmanna zafascynowała mnie, po pierwsze, sama konstrukcja dramatu — z całkowitą jednością akcji, miejsca i czasu; po drugie zaś fakt, że akcja sztuki rozgrywa się w zamkniętym pomieszczeniu, na proszonym obiedzie. (...) Jakże różnicowane towarzystwo! (...) To jedna płaszczyzna — akcja wnętrza. Natomiast co chwila słychać przechodzący przed domem ekstatyczny pochód karnawałowy. Jest to element stały, dominujący później w finale, w tańcu śmierci. Cztery elementy dramatu umieszczone są poza sceną: Glockenspiel, muzyka karnawałowa, motyw »Dies irae« oraz muzyka w domu na galerii...”

Kompozytor znakomicie operuje zmiennością tych płaszczyzn muzycznych, konstruuując lub przełamując nastrój. Cytuje tu oryginalną muzykę „Musikalische Taffellustigung” siedemnastowiecznego nadwornego kompozytora księcia Legnicy, Esaiasa Reusnera, zgadza się więc nawet jedność terytorialna muzycznej wstawki...

„Fascynował mnie również — pisze dalej Penderecki — stosunek Hauptmanna do cytatu. Jedną z postaci (Jedidia) mówi przeważnie słowami Starożytności, lub cytuje psalmy — tutaj pojawiają się w tekście sztuki cytaty chorałów ewangelickich, musiałem



je odszukać. Oprócz «De profundis» jest w mojej partyturze kilka cytatów chorałowych, stosuje też autocytaty: trzy takty «Te Deum» i w samym finale dwukrotnie «Dies irae» z «Requiem»...».

„Te Deum”, grane za sceną przez miejscowego muzyka - kompozytora, przerywa wielki monolog-spowiedź Benigny, doprowadza rozdrażnioną kobietę do histerycznego wybuchu. „Dies irae” jak złowieszcze memento mori, jak symbol odwiecznej sprawiedliwości, brzmi mrożąca krew w żyłach przestroga w finałowym „tańcu śmierci”. W całym dziele nie ma ani jednej zbędnej nuty, nieważnej dla konstrukcji

formalnej, treściowej i nastrojowej.

W budowaniu muzyki do „Czarnej maski” Penderecki sięga do doświadczenia wszystkich swoich kompozytorskich tworzyw. Unika długich śpiewnych tyrad, arii. Jedynym wyjątkiem jest spowiedź Benigny. Stosuje różne sposoby deklamacji tekstu, od wyraźnie podawanej prozy w momentach oznajmiania niezmiernie ważnych dla treści i idei sztuki informacji, poprzez rytmiczne, śpiewne mówienie, swego rodzaju Sprechgesang, oparte na klasterach towarzyszącej muzyki, poprzez zgrabnie skonstruowany gwar  
(Dokończenie na str. 6)



konwersacji, kaskady śmiechu skomponowane w kontrapunkcie, aż do pełnych ekspresji dramatycznych zawołań, podkreślanych powtórzeniami w podnieconych rozmowach i kłótniach.

Penderecki rytmiką, instrumentacją, dynamiką znakomicie scharakteryzował postacie Hauptmannowskiego dramatu. Reżyser i śpiewacy poznańscy stworzyli w oparciu o tekst i muzykę galerię tak wyraźnych, tak prawdziwie narysowanych charakterów, iż nie mamy żadnej wątpliwości, że gospodarz (kreuje go Józef Kolesiński) jest uczciwym, prawym człowiekiem, którego celem życia jest służenie ukochanej żonie. Arabella (Joanna Kubaszewska) pod pozorem szczebiotliwej wesołości kryje kompleks nieświadomości swego pochodzenia; Jedidia, służący, jansenista (Aleksander Burandt), pragnie uporczywą nabożnością wymazać z sumienia udział w morderstwie van Gelderna; Tortebat, ogrodnik, hugenot (Piotr Liszkowski) pod zewnętrzną szorstkością ukrywa czystość serca i nienawiść do wszelkiego moralnego brudu. Opat z Hohenwaldau (Janusz Temnicki) i pastor z Bolkenheim (Marian Kępczyński) mimo towarzyskiej ogłady nie mogą ukryć pozostałej z doświadczeń wojny trzydziestoletniej nienawiści do siebie. Z hrabiego Hüttenwächtera (Jerzy Kulczycki) wyłazi, po wypiciu kilku kielichów wina, buta feudalnego junkra i drapieżna chciwość zniszczonego wojną magnata. Żydowski kupiec Löwel Perl, mimo okazywania serdeczności i przyjaźni wobec mieszkańców Schullerowskiego domu, jest wewnątrz wyłączonego z otaczającego go świata, on jeden ocaleje z tego szalonego tańca śmierci, wedrując dalej jak Żyd wieczny tułacz (te rozdwojoność jaźni dobrodusznego na pozór Perla, jego „duchową nieobecność” w rozgrywającym się dramacie bliskich mu w zasadzie osób, znakomicie, bardzo oszczędnymi środkami ukazał Radosław Żukowski) itd. Każda z postaci dramatu wnosi w wykonaniu śpiewaków poznańskich charakterystyczny rys, stanowiący szczególną barwę całego ansamblu.

Niezwykle bogatą osobowość kryje pod maską zmęczenia Benigna. To anioł i szatan w jednym ciele. Pełna słodyczy, dobroci i przywiązania do męża, mimo nienawiści, jaką wzbudza w niej postępowanie czarnego kochanka, nie może się uwolnić od żądzy, jaką budzi wyuzdana miłość Johnsona. „Jestem jak zwierzę, wiem o tym — wyznaje swej towarzysze, przywiązanej do niej więzami litości Różv (Urszula Jankowiak) — ...Prowadź mnie zaraz do niego... I zostaw mnie sam na sam, w najbliższej speluncie lub stajni, z tym łotrem, z tym niktzemnikiem...” Benigne śpiewa i gra Ewa Werka. To świetna śpiewaczka, obdarzona pięknym głosem i wielką muzykalnością, i świetna aktorka. W ogromnej arii-spowiedzi tworzy tak sugestywny obraz swego życia, że trzyma w napięciu słuchaczy, mimo iż podawany po niemiecku tekst nie zawsze jest rozumiany. Jest prawdziwa, prawdziwa jako nieszczęśliwa kobieta zaszczuta przez bezwzględne kochanka i jako płonąca żądzą kochanka, nie umiejąca wyzwolić się od magicznego wpływu niktzemnego alfonsa.

Pozostali śpiewacy nie mają pola do wokalnego popisu, tworzą jednak w ansamblach idealnie brzmiący zespół, w którym wejście każdego głosu jest zauważalne i doskonale zrównoważone z brzmieniem głosu partnerów i orkiestry. Zespół Teatru Wielkiego w Poznaniu ma już za sobą niejedno widowisko współczesne, bez trudu opanowuje więc trudności języka muzycznego Krzysztofa Pendereckiego, pod batutą Mieczysława Dondajewskiego, który skomplikowaną muzykę świetnie poprowadził, z niezwykłą intuicją stopniując napięcie do momentów kulminacyjnych, wstrzasających drapieżnym wprost dramatyзмом.

Ryszard Peryt powiązał inscenizację, ruch sceniczny, rozwój sytuacji z przebiegiem i rozwojem muzyki, a przy tym stworzył tak znakomite, dramatyczne przedstawienie, jakie się rzadko widuje na scenach operowych. Napięcie dramatyczne rośnie wraz z muzyką ze sceny na scenę, aż do przeczuwanej i oczekiwanej z wewnętrznym drżeniem przez słuchaczy katastrofy. Długo pozostajemy pod wrażeniem tego dramatycznego tańca śmierci.

#### WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

Ps. Chciałbym zwrócić uwagę na niezwykle trafnie zredagowany program do poznańskiej „Czarnej maski”, w którym obok niezwykle interesujących fragmentów wypowiedzi kompozytora, artykułów wybitnych publicystów wprowadzających widzów w zagadnienia muzyczne i literackie, znajduje się — poza krótkim streszczeniem — cały tekst libretta, przetłumaczony na język polski. Ważna to nauka dla teatrów wystawiających z uporem opery w obcych językach, zwłaszcza jeśli chodzi o „operę literacką”, pomoc umożliwiająca publiczności zrozumienie tekstu śpiewanego na scenie. Wobec bardzo często zdarzającej się niechlujności dykcyjnej wielu śpiewaków drukowanie w programach libretta, nawet w przypadku śpiewania opery w wersji polskiej, przydałoby się w niejednym teatrze operowym. Oj, bardzo by się przydało!