



Młodzieżowa
Agencja
Wydawnicza

RSW
„Prasa-Książka-Ruch”

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53

RUCH MUZYCZNY

00-075 Warszawa, ul. Senatorska 13/15

Nr **2** z dn. **17 - 01 - 88**

TRÓJGŁOS O „CZARNEJ MASCE”

OLGIERD PISARENKO • LUDWIK ERHARDT • JÓZEF KANSKI



Czarna maska na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu

Fot. Z. Staszyszyn

25 października 1987 na scenie Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu odbyła się premiera jednoaktowej opery „Czarna maska” Krzysztofa Pendereckiego pod kierownictwem muzycznym Mieczysława Donajewskiego, w reżyserii Ryszarda Peryta i scenografii Ewy Starowiejskiej. Utwór ten powstał w latach 1985–86 na zamówienie festiwalu z Salzburga, gdzie 15 sierpnia 1986 miał swą prapremierę w inscenizacji Harry’ego Kupfera, współautora libretta opracowanego wraz z kompozytorem na podstawie dramatu Gerharta Hauptmanna (1862–1946). Wypowiedzi o spektaklu salzburskim i o samym dziele publikowaliśmy w nrach 20/86 i 24/86. Poznańską premierę miała dla naszych Czytelników zrelacjonować jedna z osób specjalizujących się w śledzeniu i badaniu twórczości Krzysztofa Pendereckiego; zamierzenia tego nie udało się nam jednak doprowadzić do skutku, dlatego też przedstawiamy własne uwagi o tym wydarzeniu.

Z twórczością Gerharta Hauptmanna czas obszedł się dość surowo: dzieła dramatyczne mistrza, który dorównywał talentem Ibsenowi i Strindbergowi, funkcjonują dziś w zasadzie tylko w niemieckim obszarze językowym, a i tam mało kto słyszał o późnym (1928) jednoaktowym dramacie *Die schwarze Maske*. Z niemalym zaskoczeniem przyjmowano wiadomość, iż nowa opera Krzysztofa Pendereckiego jest oparta na tekście utworu zgola niezananego, zapo-

mnianego i mało reprezentatywnego — zarówno dla dramtopisarza, jak i czasu, w którym powstał. Coś wszakże musiało kompozytora zafrapować w tym tekście. Można się domyślać, że była to niezwykła atmosfera — napięcia, rozdarcia, śmiertelnego zagrożenia czającego się za zasłoną towarzyskiego rytuału. Zapewne też — szczególnego rodzaju „realizm”, który niezauważalnie przerasta w symbole i w ekspresjonistyczny gest. Z drugiej strony, jak kompozytor

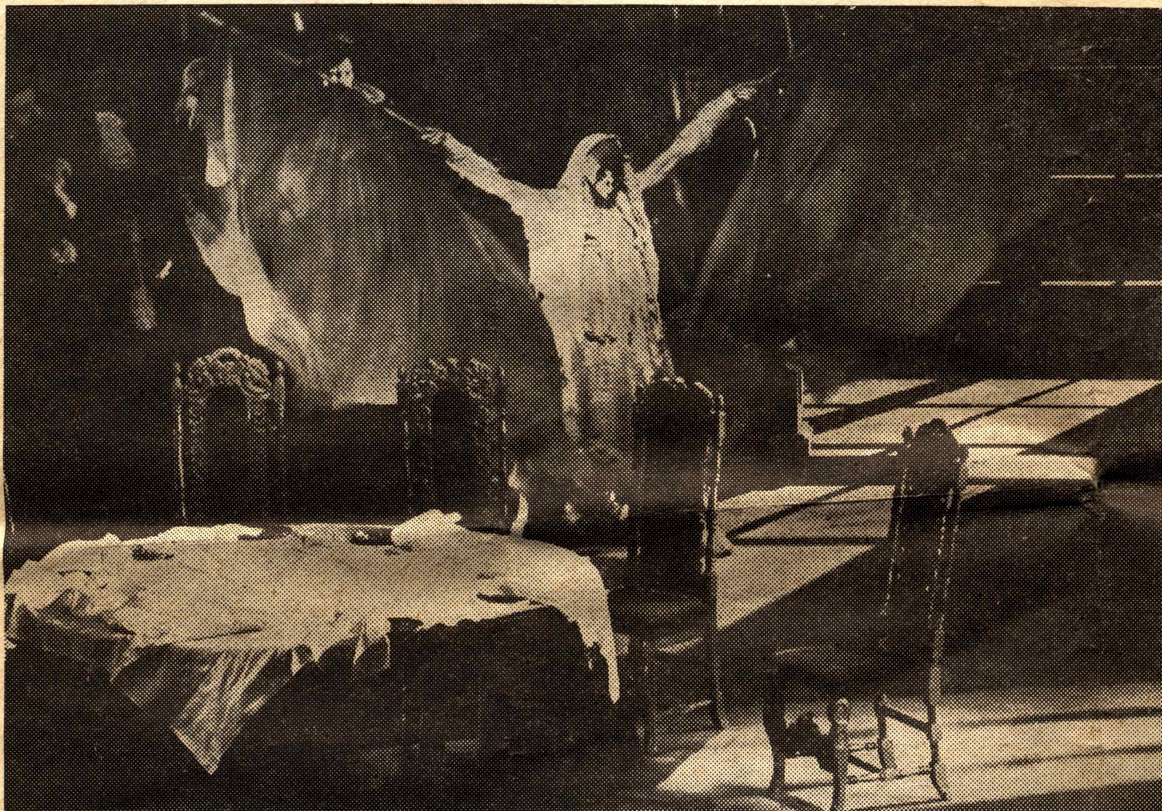
osobiście przyznaje, zafascynowała go konstrukcja dramatu, z jego klasyczną jednością czasu, miejsca i akcji. Te właściwości pierwowzoru miały niewątpliwie wpływ na ukształtowanie opery w postaci tzw. grosser Einakter, jaką znamy głównie z twórczości Straussa (siedem z jego piętnastu oper z *Salome* i *Elektrą* na czele, to „wielkie jednoaktówki”), a także na stworzenie bardzo szczególnego typu ekspresji i narracji muzycznej, nawiązujące-

go — czego się kompozytor bynajmniej nie wypiera — do straussowskiego ekspresjonizmu. Jest tu w istocie podobny rodzaj parlanda, muzycznej konwersacji — przy wszelkich indywidualnych cechach „systemowych”, przy bardziej jeszcze gorączkowej ekspresji i przy pluralistycznej — jak to określa w wydrukowanym w programie tekście Wolfram Schwinger — inkorporacji rozmaitych środków dźwiękowych i cytatów. Podobnie też, jak u Straussa u muzycznieniu podlega wielkich rozmiarów tekst i czas jego przebiegu w muzyce wydaje się równy czasowi, jaki zajęłoby na scenie dramatycznej. Konwencja ekspresjonistycznego dramatu muzycznego, z charakterystycznym efektem „przeżrzenia” ekspresji, okazuje więc raz jeszcze swoją żywotność. Wydaje się nawet, że ulega tu ona spójnieniu: ogromne napięcie hektyczny niepokój, wypełniają nawet kwestie, które w lekturze tekstu sprawiają wrażenie całkiem neutralnych. Być może dlatego słuchanie dzieła z równoczesną lekturą tekstu satysfakcjonuje mniej niż śledzenie jego czysto dźwiękowej ekspresji — tu bowiem wszystko wydaje się idealnie spójne i po mistrzowski przeprowadzone. Zawsze byłem zdania, że do rozumienia „oper literackiej”, to jest opartej na tekście, który ma samodzielny walor literacki, niezbędne jest rozumienie tekstu, a nader pożądana — jego dokładna znajomość. Jednak — choć brzmi to jak herezja — *Czarna maska* sprawdza się doskonale również jako tzw. muzyka absolutna!

Sztuka Hauptmanna nie wydaje się zresztą bynajmniej idealnym materiałem dla sceny operowej. Pomijając fakt, że przedstawia sytuację nazbyt wymyśloną — gubi się w rezonansie, ma zbyt konsekwentnie konwersacyjny charakter, niewiele zatem można w niej pokazać, a nieomal wszystko trzeba opowiedzieć. Muzyka musi być, i w istocie jest, swoistą „inscenizacją” tekstu, zadaniem reżysera jest przede wszystkim czysta reżyseria, „prowadzenie” akcji i postaci. Poznańska premiera *Czarnej maski* była również pod tym względem przykładem doskonałego zrozumienia intencji autora.

Olgiere Pizarenko

W drukowanym programie poznańskiego przedstawienia zamieszczono kilka fragmentów wypowiedzi Krzysztofa Pendereckiego o *Czarnej masce* (szkoda tylko, że nie ujawniono ich pochodzenia). W jednym z nich kompozytor wspomina o swym zamiarze „odejścia od siebie” z okresu postromantyzmu i fascynacji formą oratoryjną. W jakim stopniu jego najnowsza opera jest realizacją tego zamierzenia — nie w pełni przecież wykonanego? Powiedzmy od razu, że często spotykane opinie o gwałtownych zwrotach stylistycznych twórczości Pendereckiego są skutkiem niedostatecznej znajomości jego muzyki. Oczywiście, ta twórczość podlega



Scena z Czarnej maski, po środku Jacek Szczytowski

Fot. Z. Staszyszyn

ewolucji. Ale wszystkie podstawowe cechy stylu Pendereckiego są w jego muzyce obecne od samego jej początku. Przeto ewolucja polega tu na świadomym sterowaniu ich wzajemnym stosunkiem, na oświetlaniu ich z różnych punktów widzenia, na zmieniającym się rozłożeniu akcentów. Przy tym kierunek tych zmian jest w większości wypadków podyktowany rodzajem podejmowanego tematu.

Tak jak „okres postromantyczny” (jeśli w ogóle można zaakceptować to określenie, mimo że posłużył się nim sam kompozytor) nie był w twórczości Pendereckiego niczym osobliwym ani niespodzianym, tak samo *Czarnej maski* nie można uznać za jakiś gwałtowny zwrot w kierunku nowym i nieznanym. Zamiar „odejścia” okazał się częściowym powrotem do siebie. Mamy tu bowiem do czynienia z syntezą, czy może raczej — według zręcznego sformułowania Wolframa Schwingera — muzycznym pluralizmem. W *Czarnej masce* środki dźwiękowe, charakterystyczne dla muzyki Pendereckiego z lat sześćdziesiątych — zwłaszcza klasterzy i glissanda — łączą się z jego późniejszymi doświadczeniami instrumentalno-wokalnymi, z umiejętnością tworzenia pełnych ekspresji luków melodycznych, z techniką cytatów (i autocytatów), dając w sumie język muzyczny świeży, giętki, bogaty, świetnie odpowiadający potrzebom teatralnej ekspresji. Przy porównaniu z poprzednimi dziełami scenicznymi Pendereckiego — z których żadne nie było zresztą operą w tradycyjnym znaczeniu tego słowa — uderza obfitość typowo operowych i mistrzowsko skomponowanych scen zespołowych oraz rozległa skala środków wokalnych. Szesnastooro solistów (w tym sześć kobiet) ma zadania

zróznicowane: od deklamacji, poprzez recytatyw i dramatyczne arioso, aż po wirtuozowską koloraturę. Różne rodzaje śpiewu nieustannie przeplatają się, nakładają się wzajemnie na siebie, tworząc skomplikowaną, polifoniczną siatkę głosów, która w punktach kulminacyjnych zostaje wsparta na dobiegających z zewnątrz surowych dźwiękach chóru, pod względem muzycznym stanowiących rodzaj *cantus firmus*.

Dość obficie pojawiające się cytaty nie tylko wzbogacają przebieg dźwiękowy utworu i wprowadzają dramatyczny kontrast wyrazowy, ale przede wszystkim służą zaznaczeniu wielopłaszczyznowego toku akcji i nadaniu jej wymiarów symbolicznych. Są tu więc fragmenty starych melodii chorałowych, dobiegająca z głębi domu siedemnastowieczna muzyka taneczna, kuranty grające na kościelnej wieży, bardzo celnie przez kompozytora wprowadzone cytaty z własnego *Te Deum* oraz *Requiem*, i na koniec — nie po raz pierwszy u Pendereckiego — motyw *Dies irae*, mający moc uogólniającą, przenoszący zdarzenia pospolite w sferę znaczeń metafizycznych.

Jeśli *Czarna maska* pod wieloma względami jest „powrotem do siebie”, to jest ona jakby powrotem z długiej podróży — trwającej lat blisko dwadzieścia, bo taki ją dzieli dystans od *Diabłów z Loudun*. Ale podróży pełnej pouczających doświadczeń i wzbogacających, głębokich przeżyć, które zaowocowały teraz dziełem mistrzowskim.

Ludwik Erhardt

Nie ulega wątpliwości, że *Czarna maska* jest dziełem znakomitym; być może nawet historia uzna ją za jedno z najlep-

szych dzieł operowych powstałych w ostatniej ćwierci naszego stulecia.

Skąd się to bierze i na czym to polega, skoro poszczególne elementy, a zwłaszcza dobór tematu na libretto, żadną miarą nie wskazują, by mogło z nich powstać dzieło prawdziwie wysokiej rangi?

Dramat Gerharta Hauptmanna, z którego Penderecki i Harry Kupfer z niewielkimi tylko zmianami i skrótami wykroili operowe libretto, należy raczej do słabszych pozycji w dorobku wielkiego pisarza, niezależnie od filozoficznych podtekstów i myśli o „realizmie w wymiarach metafizycznych” czy o „odwiecznej walce światła i ciemności, dobra i zła”, jakie można próbować w jego treści wprojektowywać; głównie dlatego zapewne przez lata całe pozostawał w zapomnieniu, mimo estymy, jaka twórcę *Tkaczy* zawsze otaczała i mimo powodzenia innych jego sztuk. Osobliwa psychokryminalna historia, na teren cichego XVII-wiecznego miasteczka na Dolnym Śląsku (jak wiadomo, z regionem tym przez większą część swego życia związany był ten pisarz, urodzony w 1862 roku w Szczawnie Zdroju, a zmarły w 1946 w Jagniątkowie pod Jelenią Górą — w swojej niewielkiej posiadłości, której nie zechciał opuścić także i wtedy, gdy tereny te znalazły się w granicach państwa polskiego) przenosząca sprawę handlu niewolnikami i zbrodnicze postęпки zbiegłego Murzyna, wydaje się nazbyt już wydumana i dziwaczna, nawet gdy będziemy jej przypisywać głębsze symboliczne znaczenia, a szereg scen brzmi w lekturze dość mialko. Wprawdzie historia operowego gatunku notuje mnogość przypadków, gdzie mierne libretto stanowiło li tylko pretekst lub podniętę do powstania wielkiej

muzyki (niech no ktoś spróbuje poczytać sobie „goly” tekst *Aidy!*) — wydaje się jednak, że w przypadku Pendereckiego sprawa jest bardziej skomplikowana.

Rzecz bowiem po pierwsze w tym, iż kompozytor ten, szczególną wiedzioną intuicją (czy, jeśli ktoś woli — natchnieniem) w dziełach swoich w niezwykle wyrazisty sposób przekazywać potrafi pewne treści uniwersalne, ważne i żywo poruszające wrażliwość współczesnego odbiorcy. *Diabły z Loudun*, poprzez bardzo drastyczne epizody libretta, poruszały problemy nietolerancji i duchowego ucisku oraz niszczenia godności ludzkiej. *Raj utracony* dotykał odwiecznych spraw kondycji ludzkiej. Z kolei w *Czarnej masce* potrafił Penderecki wyeksponować klimat osobliwego „tańca śmierci” utajonego w realistycznym skądinąd przebiegu akcji oraz atmosferę narastającego psychicznego zagrożenia jednostek żyjących w pozornej zgodzie i spokoju. Po wtóre — potrafił także w większym i doskonalszym znacznie stopniu, aniżeli w *Diabłach* (o *Raju utraconym* nie mówimy tu, gdyż dzieło to na innych zgoda opierało się konstrukcyjnych, a także emocjonalnych założeniach) nasycić muzykę swego dzieła nieustannym ekspresyjnym napięciem, narastającym coraz bardziej aż do wielkiego monologu Benigny i potem do tragicznego zakończenia. Dzięki temu nawet błahe zdania tekstu w swoisty sposób „uwznioślają się” w jego operze i zyskują głębsze znaczenie oraz większy ciężar gatunkowy. W rezultacie nie ma w tym niezbyt długim zresztą utworze miejsc pustych i statycznych — jest ustawicznie „dzianie się”. Inna sprawa, że jeszcze lepiej zapewne byłoby, gdyby przy takim dramatycznym nasyceniu słuchacz mógł w każdym momencie śledzić i rozumieć niuanse owego tekstu, który z woli kompozytora wykonywany jest w Poznaniu w języku oryginału, czyli — po niemiecku.

Skoro jednak mówimy o nieustannym napięciu, o intensywności akcji i o wielkiej dramatycznej ekspresji, to dzieje się tak również za sprawą znakomitej realizacji i wykonania przez wszystkich bodaj uczestników spektaklu. Ryszard Peryt, który nieraz dość swawolnie poczynił sobie z dziełami wielkich klasyków operowego gatunku i którego przy niejednej pracy ponosiła fantazja, tutaj potrafił nie tylko znaleźć właściwy sposób na przekazanie głębszych treści dzieła Pendereckiego/Hauptmanna, ale nadto dał pokaz świetnego reżyserskiego rzemiosła, realizując swą koncepcję z bezbłędną precyzją, zaś w wytworzeniu właściwego klimatu przedstawienia współdziałała z powodzeniem oprawa scenograficzna Ewy Starowiejskiej.

Bardzo dobrze dobrano zespół wykonawców śpiewaków — także pod względem przylegania ludzkich typów i ich aparycji do charakteru odtwarzanych postaci (co u nas nieczęsto się spotyka). Prym w tym przedstawieniu wiedzie z pewnością Ewa Werka, wspaniale odtwarzająca wielką, wymagającą zarówno



Postać Burmistrza odtwarza Józef Kolesiński (na zdjęciu po lewej) Fot. Z. Staszyszyn

nieprzeciętnych walorów głosowych, jak też daru ogromnej ekspresji oraz po prostu fizycznej wytrzymałości partię Benigny. Świetnym burmistrzem Schullerem był Józef Kolesiński, doskonale postacie żydowskiego kupca Löwla oraz jansenisty Pottera stworzyli Radosław Zukowski i Aleksander Burandt, bardzo ładnie wypadła urodziwa Joanna Kubaszewska w roli pięknej Mulatki Arabelli — wszyscy zresztą bodaj soliści zasłużyli na duże uznanie. Nad całością zaś z pełnym powodzeniem czuwał dyrygujący przedstawieniem szef poznańskiego

Teatru Wielkiego Mieczysław Dondajewski.

Miarą sukcesu poznańskiej premiery *Czarnej maski* była piętnastominutowa przeszło owacja, jaką tłumnie zgromadzona publiczność zgotowała kompozytorowi i wykonawcom. Teraz zaś słyszymy, że teatry operowe w siedmiu już bodajże krajach, od Hiszpanii po Turcję i Związek Radziecki, pragną gościć u siebie zespół poznańskiego Teatru z tym właśnie przedstawieniem. Czegóż więcej można jeszcze pragnąć?

Józef Kański

Ewa Werka w roli Benigny

Fot. Z. Staszyszyn

