

ODRODZENIE  
00-948 Warszawa  
ul. Mazowiecka 12

Nr 50 z dn. 12-12-87

665

Z prawdziwą satysfakcją stwierdzam, iż proces budowania teatru na dobrym europejskim poziomie w warszawskiej operze został zakończony. Potwierdziła to w wielkim stylu światowa prapremiera dramatu Joanny Bruzdowicz *Bramy raju* według Jerzego Andrzejewskiego. Inscenizację tę uważałbym za najlepszą od momentu objęcia Teatru Wielkiego przez Roberta Satanowskiego w 1981 roku, choć przez te siedem lat widzieliśmy w Wielkim szereg spektakli wybitnych. Widać dziś jasno, iż kierownictwo Wielkiego konsekwentnie i celowo zmierzało do punktu, który został wreszcie osiągnięty, wychowując wokalną młodzież, ściągając świetnych scenografów i reżyserów, dobierając repertuar i stale poszukując najbardziej wartościowych modeli i struktur teatru.

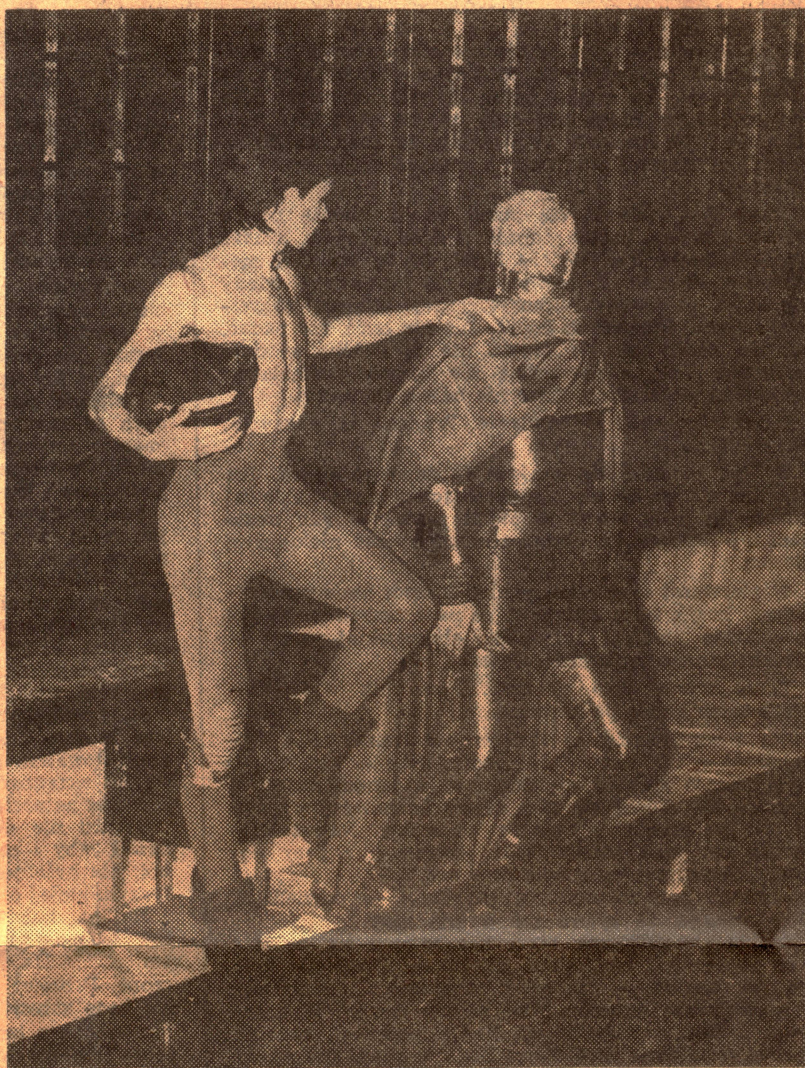
Spektakl nie jest typowo operowym widowiskiem. Z wahaniem podjąłbym się klasyfikacji jego typu formalnego. Nie widzę też, w znanym mi światowym repertuarze, podobnych precedensów. Ze względu na użyte środki wykonawcze jest to opero-balet z elementami teatru rapsodycznego. Ze względu na koncepcję reżyserską — dramat muzyczny inscenizowany z przewagą środków nowoczesnego teatru dramatycznego. Ze względu na wyjście od muzyki jest to opera o poszerzonej i wzbogaconej zapożyczonymi spoza gatunku operowego elementami formie. Ze względu na wyjście od tekstu jest to dramatyczno-muzyczna synteza sceniczna o znaczącym wymiarze filozoficznym (sic).

#### TEKST

Z niepokojem oczekujemy zwykłych partytur operowych powstających na kanwie tekstów o wyrażonej literackości. (Jak to mówią teoretycy — o silnej funkcji emocyjnej, a więc wyraźnym nastawieniu tekstu na samego siebie). Wyobraźmy sobie dla unaocznienia sytuacji, iż powstał scenariusz filmowy o wspaniałej jakości literackiej. Ów literacki walor nie ma dla filmowej realizacji żadnego istotnego znaczenia mogącego stanowić wręcz utrudnienie reżyserskiej pracy. Wyobraźmy sobie dalej, iż ów znakomity od strony literackiej scenariusz nie kryje w sobie dobrej, wyraźnie wypunktowanej konstrukcji dramatycznej, wszystkich tych ekspozycji, kulminacji, punktów zwrotnych itd. Z takiego tekstu z pewnością nie uda się zrobić filmu, czy widowiska o klasycznym pojętej fabule. Walor „scenariuszowy” *Bram raju* jest właśnie taki, podobnie jak wszystkich niemalże tekstów Andrzejewskiego, z pominięciem *Prometeusza* i *Popiołu i diamentu*. Zresztą, jak wykazały doświadczenia również i realizatorów Teatru Wielkiego, nawet teksty z pozoru bardzo fabularne, takie jak *Mistrz i Małgorzata* płatają pod postacią operowego libretta psie figle. Gdzieś po głowie płacze mi się analogia z *Rajem utraconym* Pendereckiego według Milтона. No tak, ale dzieło Pendereckiego z założenia przyjęło charakter oratoryjny i nikt nie ma pretensji, iż operowa „akcja” ma jedynie archetypiczny, najprostsz wymiar. W jaki więc sposób funkcjonuje tekst — owa pierwsza warstwa dramatu? Wydaje mi się, iż przeprowadzono tu swoją konstrukcję fabularno-dramatyczną, choć dramaturgi tej nie tworzą zdarzenia sensu stricto, lecz konflikty odpersonifikowanych idei. A może właśnie upersonifikowanych. Zbyt wiele w interpretacji tej inscenizacji

# Bramy raju — opera jako teatr

MIROSLAW M. BUJKO



Marek Almer i Michał Konopiński w „Bramach raju” według Andrzejewskiego...

Fot. Zbigniew Mutassowski

wątpliwości, by można było przejąć obok niej obojętnie.

Kompozytorce, pracującej nad tekstem Andrzejewskiego wspólnie z Jerzym Lisowskim udało się zawrzeć w librecie wszystkie wątki najistotniejsze dla filozoficznego kształtu powieści — postać mnicha-minority i reprezentowaną przez niego ideę nadziei, wątek miłości Aleksego i hrabiego Ludwika, postaci Jakuba-pastuszka i pozostałej czwórki inicjatorów dziecięcej krucjaty. Czy tekst stracił coś na tej operacji? Wydaje się, że nie. Czy zyskał? Chyba też nie. Powstała bowiem zupełnie nowa jakość: uniwersum literackie przerozdziło się w uniwersum muzyczno-sceniczne. Czy za sprawą muzyki?

#### MUZYKA

Trudno przewidzieć, w jaki sposób odebralibyśmy tę partyturę w stanie „czystym” (bez inscenizacji). Wpisana w kształt spektaklu wydaje się niemal doskonała. Przy

perfekcyjnym warsztacie, który przy użyciu skromnych, kameralnych środków (14 instrumentalistów, 6 solistów, niewielki chór dziecięcy) zadziwia osiągniętym artystycznym efektem przestrzenności formy, wyśmakowanymi brzmieniami, umiety, subtelnym wykorzystaniem melodyki średniowiecznego chóru, inwencją melodyczną, różnorodnością ekspresji. Jest to muzyka bez wątplenia „do słuchania”. Dla każdego. Do tego stopnia, iż chwilami podejrzewa się ją o jakąś podstępna komercyjność. W ten sposób piszą najlepsi kompozytorzy filmowi. Muzyka ta nigdy nie usiłuje zdominować planu literackiego, rezygnując z jakiegokolwiek autonomii, muzyczności, czy wokalnoci samej w sobie. Ale nie można powiedzieć, iż jedynie ilustruje. Raczej inspiruje, działa na wyobraźnię widza, puentuje, kontrpunktuje, wzmacnia znaczenie tekstu, czasami jątrzy. Czasami jest prawdą, czasami fałszem. Jest to muzyka przeżyta poprzez tekst Andrzejewskiego.

Próbująca oddać to, co dla tekstu najistotniejsze — załamanie i fałsz wartości.

Owe dwie zbieżne, w moim pojęciu, warstwy dzieła — tekstowa i muzyczna znajdują swe dopełnienie, rozwiniecie i uzasadnienie w warstwie trzeciej, stworzonej przez pracę reżysera.

#### INSCENIZACJA

Inscenizator i reżyser *Bram raju* nosił się przez długie lata z tym fascynującym tekstem. Sprzeczność poetyki tej inscenizacji z partyturą daje w efekcie fascynującą spójność, czy też adekwatność muzyki, tekstu i inscenizacji. Partytura jest kameralna, tekst skromny w swej dozowanej ekspresji, inscenizacja wielowarstwowa i otwarta, uzbrojona we wspaniałe bogactwo interpretacji i konkretyzacji. Reżyser zmierzyć się tu musiał z heideggerowskim pojęciem „stania człowieka wobec świata”. Inscenizator stawia widza wobec kreowanego świata narzucając mu w każdym momencie własny wybór przestrzeni, idei, obrazu.

Umieszczeni na płaszczyźnie sceny obrotowej i na przesuwającym się podeście „stajemy wobec”, we wnętrzu pudła olbrzymiej (o 52 metrach głębokości) przestrzeni pudła sceny. Obserwujemy ten spektakl, jego kolejne symultaniczne przestrzenie (w bocznych kieszeniach sceny, w zasceniu, nad obrotówką, w przestrzeni widowni) jakby zawieszeni w gondoli sterowca. Na pięciu sztankietach, jakby na pięciu wierzchołkach hebrajskiej gwiazdy wiszą nad nami Aniołowie — Stróże, będący sumieniami pięciu postaci: Jakuba, Aleksego, Roberta, Maud, Blanki. Wraz z bohaterami dramatu dążymy do bram Jerozolimy, po to, by nigdy tam nie dojść, po to, by nasze nadzieje i ideały zdemaskowały swój brudny, ziemski i namiętny kształt. Po to — być może — byśmy uświadomili sobie, iż każda nasza ziemská podróż, dążenie do doskonałości to... kręcenie się w kółko za sprawą teatralnej sztuczki. Masa inscenizacyjnych szczegółów, jaki natłok gatunków i form — od teatru rapsodycznego, poprzez średniowieczne misterium, teatr tańca, operę. Osacza to widza ze wszystkich stron, a jednocześnie jest w tym jakaś wspaniała klarowność.

Krucjata dziecięca... Zawsze tam, gdzie w wielkiej sztuce pojawia się dziecko łatwiej o autentyczne wzruszenie, o głębokie spojrzenie w samego siebie, o zatarcie dystansu wobec umowności przedstawionego świata.

#### WYKONAWCY

Obsadzeni znakomicie. Od narratora — mnicha w wykonaniu Jerzego Antysza, poprzez bardzo dobrych wokalistów Aniołów: Parol, Gaika, Bednarek, Mitrowska, Bargielowska, grupę uczniów Szkoły Baletowej, tancerzy Teatru Wielkiego do perfekcyjnej, z żelazną dyscypliną prowadzonej przez Agnieszkę Kreiner orkiestry.

Słowa najwyższego uznania za głębokie wejście w klimat tej adaptacji należą się scenografowi Wiesławowi Olko, autorce kostiumów Irenie Biegańskiej i choreografowi — Zofii Rudnickiej.

Joanna Bruzdowicz, *Bramy raju*; kier. muz. Agnieszka Kreiner, insc. i reż. Marek Grzesiński, scen. Wiesław Olko, kost. Irena Biegańska, chor. Zofia Rudnicka. Prapremiera światowa 15 listopada 1987. Teatr Wielki w Warszawie.