

Teatr ogromny

Jesienią 1892 — pisze Ryszard Peryt w programie „Balthazara”, wystawionego w Warszawskiej Operze Kameralnej — Wyspiański zjeżdża na kilka miesięcy do Krakowa i „Daniel” jest tematem rozmów z Opieńskim. [...] Jednak „Daniel” [...] pozostał librettem bez partytury — Opieński nigdy nie dokończył muzyki, a skomponowane fragmenty przypadły. [...] Kiedy przyjechałem na studia do Warszawy w 1965 roku — wspomina Peryt — to pierwszą książką, jaką kupilem w antykwaracie na Świątokrzyskiej było broszurowe, stare wydanie „Daniela”, które do dzisiaj zachowałem.

Dwukrotnie próbował Peryt przywrócić „Daniela” óperze — w 1977 roku w Teatrze Miejskim w Słupsku i dwadzieścia lat później w Operze Narodowej-Teatrze Wielkim, kiedy to był jej dyrektorem artystycznym. Niestety, próby te nie powiodły się — muzyka nie powstała, a libretto dalej było bez partytury. Aż wreszcie — wspomina Peryt — na początku roku 1999, po rozmowach ze Stefanem Sutkowskim, pojawiła się nadzieja dla tego projektu [...] Zygmunt Krauze sugerował, aby libretto trochę rozbudować — tak, by powstała opera w dwóch aktach. [...] wyłoniła się idea libretta, którego część główną stanowi „Daniel”, zaś dwie sekwencje końcowe — rozwijające wątek „Balthazara” — pochodzą z „Juliusza II” oraz fragmentu „Skalki”. [...] Biblijna historia z Księgi Daniela stanowiła dla Wyspiańskiego metafizyczne tło namysłu nad wolnością utraconą Polski tego czasu. „Balthazar” ten namysł kontynuuje... w operze.

Dzieło, którego słuchamy i które oglądamy na scenie Warszawskiej Opery Kameralnej — w ramach Pierwszego Festiwalu Polskich Oper Współczesnych — ma *de facto* trzech autorów. Wyspiański dał

ideę, temat, substancję tekstu, formę ogólną i ramy dramaturgii. Peryt nadał tekstowi formę szczegółową, przysposabiając go do muzyki; urzeczywistnił wizję sceniczną Wyspiańskiego. Krauze wpisał rzecz w partyturę muzyczną, wypełnił ideę — urzeczywistnił *dramma per musica*.

Myśl u Wyspiańskiego — pisze Zygmunt Krauze — przekazana jest niezwykle skrótowo. Niemal hasłowo. Nie ma ani jednego zbędnego słowa. [...] Słowo leży u źródła muzyki. Słowo Wyspiańskiego dawało mi impuls i energię do szukania dźwięku, który wzmocni jego znaczenie lub je zmieni. [...] Tworzenie postaci przy pomocy dźwięku było istotą pracy nad tym utworem. Szukałem gestu, motywu, który mógłby się zmierzyć ze słowem. Wybór języka muzycznego był drugorzędny. Dlatego komponując „Balthazara” korzystałem z doświadczeń wcześniejszych swoich utworów, rezygnując z poszukiwań i eksperymentów. Poszukiwania i eksperymenty były natomiast skierowane na postaci: ich ekspresję, charakter, zmienność i złożoność.

Geniusz twórczy Wyspiańskiego ma trzy oblicza, trzy zasadnicze aspekty, trzy strony sygnowane hasłami: Obraz — Słowo — Muzyka. Te trzy składniki konstytutywne sztuki wielkiego dramaturga są dla nas równie, choć inaczej, ważne.

O Wyspiańskim malarzu i poecie napisano już wiele. I obraz, i słowo przeanalizowano do cna, poddając wszechstronnej interpretacji: walory konstrukcyjno-formalne, odkrywczość i nowatorstwo, bogatą symbolikę, odniesienia kulturowe, etos patriotyzmu. Najmniej stosunkowo uwagi poświęcono muzyce, poruszając zazwyczaj ten temat przy okazji omawiania innych zagadnień. Odnotować tu należy właściwie zaledwie jedną pozycję temu problemowi poświęconą — szczupłą książkę Tadeusza Makowieckie-



Na pierwszym planie Andrzej Klimczak (Balthazar), Krzysztof Kur i Bernard Pyrzyk (Mocarze).

Fot. Jarosław Budzyński

go „Muzyka w twórczości Stanisława Wyspiańskiego” (Toruń 1955).

Ta dysproporcja w literaturze przedmiotu jest zrozumiała. Wyspiański kompozytorem nie był i muzyki twórczo nie uprawiał, choć znał się i na niej dobrze. Był wszakże muzykiem — w sensie szerszym. Muzyczność zawiera się w samej substancji słownej i strukturze jego sztuk. Jest *spiritus movens* ich narracji, kształtuje ich formę. Jeżeli muzyczność w ogóle jest cechą immanentną każdej autentycznej poezji (a tylko w różnych jej gatunkach rozmaicie się przejawia), to poezja dramatów Wyspiańskiego charakteryzuje się stopniem muzyczności najwyższym, wyższym może nawet niż twórczość naszych

wielkich romantyków, z której zresztą wyrasta.

Urzekająca zmienność rytmu, metrum, tempa, zróżnicowanie brzmieniowe słowa, dźwięczność rymów w ich różnych wiązaniach, aliteracje i onomatopeje, motywy przewodnie — słów, zwrotów, fraz, nawroty, powtórzenia — niby muzyczne ostinata, dialogi na kształt muzycznych duetów, monologi na podobieństwo recytatywów i arii, chór dialogujący z postaciami dramatu — to wszystko przecież cechy wspólne utworom muzycznym i poetyckim. Ta wielostronna muzyczność szczególnie uderza w narracji „Warszawianki”, „Legionu”, „Wyzwolenia”, „Wesela” czy „Akropolis”. Nie trzeba specjalnego analitycznego nastawienia, aby ją od-

czuć. Zwłaszcza „Akropolis” ze wszystkich dramatów Wyspiańskiego najbardziej złożony, w swojej czteroaktowej budowie, zdaje się w uważnej jego lekturze poczęty z idei symfoniczności, która, panująca w muzyce tego czasu, również kształtowała wyobraźnię Wyspiańskiego. Przywodzi ona na myśl jakąś gigantycznie wspaniałą symfonię w czterech częściach.

Wyspiański — poeta dramatu i sceny — czerpie z żywych źródeł dramaturgii europejskiej, dawnej i nowszej: tragików greckich, Szekspira, Goethego („Faust”), Słowackiego. Muzyczne zaś korzenie jego dzieł sięgają Wagnera, jego koncepcji Wort-Ton-Drama (której realizacji zwykło się u nas określać terminem „dramat muzyczny”) i Gesamtkunstwerk (dzieło sztuki całościowej). Wczesne zwłaszcza sztuki Wyspiańskiego — „Legenda”, „Daniel”, „Meleager” — powstawały pod wyraźnym wpływem Wagnera, pomyślane wprost jako teksty dramatyczne do muzyki.

Koncepcje Wagnera, uzasadniane teoretycznie i realizowane w jego dziełach, dojrzewały jeszcze w czasach panowania teatru mieszczańskiego, iluzjonistyczno-naturalistycznego, i w pełni zaowocować mogły dopiero w nowej świadomości teatralnej na przełomie stuleci. Wielki reformator teatru Adolphe Appia pisał w roku 1894: *Siła muzyki z punktu widzenia przedstawiania polega więc na tym, iż muzyka kieruje wszystkimi elementami i ustawia je według potrzeb ekspresji dramatycznej; tak, że widowisko powinno nabrać elastyczności, umożliwiając mu podporządkowanie się bez oporu wymaganiom muzycznym. [...] Aktor nie ma w dramacie wagnerowskim swobodnej inicjatywy, bowiem cała jego rola określona jest przez proporcje wyznaczone muzyką. Muzyka zaś jest duszą dramatu.*

Wagnerowskie impulsy nadają zasadniczy kierunek drodze twórczej Wyspiań-

skiego w zakresie dramatu i teatru. Idee Wagnera są tu niczym płodne ziarna rzucone w żyzną glebę wyobraźni młodego twórcy. Musiały one z czasem obumrzeć, aby wydać wspaniałą plon w postaci totalnego teatru artystycznego — na wyższym poziomie świadomości teatralnej i myśli w kwestii teatru.

Pomimo korzystania ze sztuk innych — pisał Bolesław Leśmian — teatr jest sztuką niezależną, operującą środkami własnymi, którymi są: 1) ludzie żywi (aktorzy); 2) osobliwe i posiadające swoje odrębne tajemnice terytorium, na którym odbywa się widowisko teatralne (scena); 3) zgromadzenie widzów, którzy też nieświadomie lub świadomie biorą udział czynny w tworzeniu widowiska teatralnego. Teatr nie jest ani literaturą, ani malarstwem, ani muzyką i wymaga specjalnych postrzeżeń i wtaśmniczeń dla opanowania swej sztuki. Słowa Leśmiana dają pojęcie o charakterze nowej świadomości teatralnej w Polsce z początku XX wieku. Muzykocentryczna myśl teatralna Wagnera przyczyniła się więc wydatnie do rozbudzenia czy też odnowienia wyższej świadomości teatru jako sztuki odrębnej, autonomicznej.

W dramacie (potencjalnie muzycznym) „Daniel” jesteśmy u początków drogi twórczej Wyspiańskiego, która — obfitująca w dokonania tak niezwykle, że zadziwić miały znawców literatury i teatru świata — trwać miała jeszcze lat niespełna dziesięć. Jaką muzykę mógł pisać do „Daniela” Henryk Opieński (1870–1942) — muzykolog, kompozytor, skrzypek, dyrygent i pedagog; autor oper, kantat, pieśni, poematów symfonicznych, utworów kameralnych i fortepianowych, który w życiu muzycznym swego czasu odegrał rolę niewątpliwie ważną, ale kompozytorem był raczej przeciętnym? Możemy sobie chyba wyobrazić tę muzykę do libretta Wyspiańskiego w klimacie sty-

łów późnoromantycznych, postwagnerowską, może też bliską Brahmsa...

A jaką muzykę skomponował przeszło sto lat później — w wieku, w których muzyka sama doznała tak niezwykłych przeobrażeń — Zygmunt Krauze, kompozytor wybitny o własnym, wysoce oryginalnym stylu? Słuchając tej muzyki nie mamy wątpliwości, że powstała ona tu i teraz. Jest to muzyka, która z miejsca „porywa” słuchacza i „utrzymuje jego uwagę” przez dwa akty dramatu. Jest pełna energii, o wyrazistych kształtach dźwiękowych, często gwałtowna, „dzika” — w ostrości rytmów i brzmień, uporczywych powtórzeniach, efektach grozy, parodii, groteski. Kontrastują z tym, w określonych miejscach akcji, gesty adagiowego wyciszenia, motywy melodyjne, brzmienia bardziej miękkie i nasycone. Taka muzyka, której patronować zdają się z oddali starzy mistrzowie nowej muzyki z pierwszej połowy XX wieku — Strawiński, Hindemith, ekspresjoniści — jest zaskakująco adekwatna do tekstu. Muzyczna zwartość i logika precyzyjnie skomponowanej partytury (motywy przewodnie, nawroty, odmiany, przetworzenia) idealnie współgrają z zwartością i zwięzłością tekstu libretta, pisanego wierszem zasadniczo bezrymowym, o krótkich wersach.

Mowa dźwięków Zygmunta Krauze — w myśl starych, potem rewelacyjnie przez Wagnera odnowionych zasad *dramma per musica* — znakomicie wzmacnia tu mowę słowa poetyckiego: ekspresjonistycznym z ducha recytatywem, ekspresyjną neokantyleną wokalną. Muzyka sugeruje nam przesłanie słowa jasne i czytelne, wywiedzione z opowieści biblijnej o królu-satrapie Baltazarze, mocą Bożą nawróconym przez proroka Daniela.

Słuchając i oglądając „Balthazara” w Warszawskiej Operze Kameralnej doznaję przejmującego wrażenia, którego w tym stopniu nie da mi zapewne żaden inny teatr operowy w Polsce — jedności, czyli dynamicznej harmonii w przestrzeni sceny: słowa, dźwięku muzycznego, śpiewu, ruchu i gestu, gry aktorskiej i gry instrumentów orkiestry. Mógłbym to nazwać czarodziejstwem tego tylko teatru. A Ryszardowi Perytowi — bo on jest głównym sprawcą tych cudów — przysługiwałby tu tytuł analogiczny do „czarodzieja z Bayreuth”. W istocie bliscy tu jesteśmy źródeł i korzeni sztuki Wyspiańskiego, sięgających Wagnerowskich idei. W efekcie ścisłej współpracy twórców tego spektaklu Wyspiański jawi się nam również jako nasz współczesny, rozpoczynający budowanie swego „teatru ogromnego” od małej kameralnej sceny.

Bohdan Pocię

„Balthazar” — Zygmunt Krauze, libretto (według Stanisława Wyspiańskiego), inscenizacja i reżyseria: Ryszard Peryt, kierownictwo muzyczne: Ruben Silva, scenografia: Andrzej Sadowski. Premiera Warszawska Opera Kameralna 7 października 2001.

Metamorfozy Wiecznego Tułacza

Wyobrażenie Żyda Wiecznego Tułacza trwale wpisane jest w przestrzeń wyobraźni europejskiej. Genezie znanego powszechnie mitu i jego mnożącym się w ciągu wieków metamorfozom poświęcona jest wystawa w Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu w Paryżu. Towarzyszą jej wykłady i pokazy filmowe.