KRZYSZTOF PENDERECKI

Teatr Wielki – Opera Narodowa Warszawa

RAJ UTRACONY

PARADISE LOST

Hańbo człowiecza! Nawet Diabeł z Diabłem
Zawiera sojusz; tylko ludzie żyją
W niezgodzie, złości, wrogości wzajemnej,
Wojnami niszcząc siebie i planetę –
Tak jakby nie dość mieli innych wrogów:
Szatańskich sił, co dążą do ich zguby.

Milton

Opera Narodowa / National Opera
Rok narodzin / Founded in 1778
Warszawa

Dyrektor naczelny / General director
Sławomir Pietras
Dyrektor artystyczny / Artistic director
Andrzej Straszyński

KRZYSZTOF PENDERECKI
RAJ UTRACONY

PARADISE LOST
Sacra rappresentazione
w dwóch aktach / in two acts

Libretto
Christopher Fry

Premiera polska / Polish première
21 listopada / November 1993
W sześćdziesiątą rocznicę urodzin Kompozytora
on composer's sixtieth birthday

Tommaso Masaccio: Wypędzenie z raju, ok. 1427

Nieobecność na rodzimej scenie dzieła kompozytora polskiego, które zostało uznane za wybitne w wyniku prezentacji w Chicago, Mediolanie czy Stuttgarcie, zdarza się w historii muzyki ojczystej nie po raz pierwszy. Tak było, dla przykładu, na początku stulecia z *Manru* Paderewskiego po wcześniejszych sukcesach w drezdeńskiej Operze Królewskiej i Metropolitan Opera.

Krzysztof Penderecki od czasu napisania *Raju utraconego* skomponował już *Czarną maskę* i *Króla Ubu*, a w bliższych i dalszych planach twórczych zapowiada następne dzieła operowe.

Sześćdziesięciolecie urodzin kompozytora jest oczywiście powodem szczególnej mobilizacji polskiego teatru operowego, aby *Raj utracony* znalazł się w repertuarze Sceny Narodowej. Dzieło realizują więc czołowi twórcy naszego teatru: Andrzej Straszyński, Marek Weiss-Grzesiński, Andrzej Majewski i Emil Wesołowski. Wielkość utworu, monumentalizm wykonania, dobór interpretatorów i doskonałość przekładu libretta, dokonanego przez Stanisława Barańczaka, stanowią wstępną gwarancję trwałości *Raju utraconego* w naszym repertuarze.

Pozostaje kwestia zainteresowania codziennej publiczności dziełem wyznaczającym wybitną pozycję polskiego kompozytora w dokonaniach opery współczesnej.

Naszym życzeniem jest wspólne świętowanie urodzin Mistrza w atmosferze patosu i wielkości Jego sztuki.

Tradycyjnemu „sto lat" z tej okazji niechże towarzyszy pragnienie oglądania i słuchania w Teatrze Wielkim następnych prawykonań Krzysztofa Pendereckiego, na które czeka świat, ale przede wszystkim rodacy...

Mieczysław Pietra

KRZYSZTOF PENDERECKI
RAJ UTRACONY

PARADISE LOST

Sacra rappresentazione
w dwóch aktach / in two acts

Libretto
Christopher **Fry**
według poematu Johna Miltona / based on John Milton's poem

Przekład / Translation
Stanisław **Barańczak**

Kierownictwo muzyczne / Music director
Andrzej **Straszyński**

Inscenizacja i reżyseria / Producer and director
Marek **Weiss-Grzesiński**

Scenografia / Designer
Andrzej **Majewski**

Choreografia / Choreographer
Emil **Wesołowski**

Kierownictwo chóru / Chorus director
Bogdan **Gola**

Soliści, Chór, Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego
Chór Dziecięcy „Alla Polacca"
Uczniowie Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie
Soloists, Chorus, Ballet and Orchestra of the Wielki Theatre
Children Chorus „Alla Polacca", Warsaw Ballet School

Prapremiera / World première
Lyric Opera, Chicago
29 listopada / November 1978
Premiera polska / Polish première
Teatr Wielki – Opera Narodowa
21 listopada / November 1993

Krzysztof Penderecki
(fot. Werner Neumeister DGPh)

Między Diabłem i Aniołem, czyli w poszukiwaniu utraconego raju Twórczość Krzysztofa Pendereckiego na różne sposoby można dzielić – a im zjawisko bogatsze i bardziej złożone, tym zabieg dzielenia bardziej wskazany, dla jego zrozumienia zgoła nieodzowny. Próbę takiego teoretycznego, systematycznego podziału monumentu, jaki wzrósł w czasie trzydziestu pięciu lat twórczości Krzysztofa Pendereckiego, podjęła niedawno, wnikliwie zajmująca się tą muzyką, Regina Chłopicka, dzieląc ją gęsto, raz przy razie, co dwa – trzy lata.

Panoramiczne i powierzchowne spojrzenie na muzykę Pendereckiego prowadzi – przeciwnie – do potocznego mniemania, że kiedyś istniał Penderecki-nowator, który w swych partyturach uruchomił erupcje perkusyjnych kaskad i nawałnic, przelewających się klasterowych mas, epatując słuchaczy eksplozjami brzmień, jakich tradycyjny aparat orkiestry nie zwykł był dotąd produkować, następnie zaś tamtego Pendereckiego wyparł Penderecki noworomantycznej syntezy, opierając się na podstawowych tematach europejskiej kultury chrześcijańskiej tworzący muzykę nie mającą wiele wspólnego z przeobrażeniami stylistycznymi muzyki ostatnich lat. Gdy się jednak tej niezwykłej obfitości opusów przyglądamy bliżej, grupują się nam one coraz detaliczniej, ujawniając nieustanną zmienność, różnorodność i wieloznaczność: wyodrębniają się nam one też wciąż inaczej, w zależności od perspektywy, z której na muzykę Pendereckiego patrzymy i w zależności od pytań, które jej stawiamy. Nie jest też rzeczą ani dziwną, ani zaskakującą, że ponowne – po latach – spotkania z głównymi dziełami Krzysztofa Pendereckiego (bo ta muzyka wzrasta wciąż serią dzieł głównych i grupami utworów satelitarnych, o mniejszym znaczeniu dla oglądu całości, co nie znaczy – o mniejszej wartości artystycznej), usuwając często w cień niegdysiejsze zaskoczenia, tworzą nowe, często nieoczekiwane. Ma na ten stan rzeczy wpływ nie tylko to, że z perspektywy ostatnich dokonań Pendereckiego jego kompozycje wcześniejsze nabierają innych znaczeń, ale też i stąd, że zmienia się kontekst współczesności, z którą muzyka Pendereckiego wchodzi w nieustanny kontrapunkt: współczesności nie tylko muzycznej.

Jest więc kilka sposobów dzielenia twórczości Krzysztofa Pendereckiego na części – rozdziały stylistyczne, trzymające się chronologii – a jeden z tych sposobów wyznaczają jego cztery dotychczas skomponowane opery. Są one tak różne, że możemy przy ich okazji mówić o czterech różnych obliczach estetycznych muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Analityk bez trudu wskaże pokaźne ilości podobieństw i punktów stycznych między tymi operami istniejących, a i otwarte ucho słuchacza też nie przegapi wspólnych detali: charakterystycznych dla Pendereckiego chwytów w instrumentacji, ulubionych przezeń następstw harmonicznych, zwrotów interwałowych budujących język idiomów tej muzyki, pokrewnych gestów dźwiękowych tworzących styl muzycznego wypowiadania się kompozytora. Rozlicznymi nićmi pokrewieństwa opery te więc są z sobą powiązane, na planie szczegółów ujawniając swego autora, na planie

ogółu tworzą jednak cztery różne światy: świat Modernizmu *(Diabły z Loudun)*, świat Nowego Romantyzmu *(Raj utracony)*, świat Neosymbolizmu *(Czarna maska)* i świat Postmodernizmu *(Król Ubu)*.

Pomiędzy tymi światami wędrują nie tylko idiomy dźwiękowe, ale i postacie wraz ze swymi niektórymi atrybutami muzycznymi.

Szatan w swych różnych wcieleniach, po gościnnych występach w klasztorze urszulanek w Loudun, przeżywa w *Raju utraconym* swój wielki, estetyczny triumf. Wykreowanie w tej operze (ściśle: sacra rappresentazione) postaci Szatana jest niewątpliwie najwyższym walorem tego dzieła: wzniosły jego upadek, triumf jego klęski, liryzm jego buntu i prawda jego fałszu wydobyte przez kompozytora środkami dźwiękowymi nie tyle i nie tylko ze słów, co z ducha poematu ociemniałego wieszcza, Johna Miltona, jest w pełni wystarczającą przepustką *Raju utraconego* do historii gatunku operowego. A nie jest to przecież przepustka jedyna. Szatan *Raju utraconego* jest największą kreacją męską w dotychczasowych operach Pendereckiego, przewyższającą w mym przekonaniu także tytułowego Ubu, skomponowanego trzynaście lat później: operowym herosem z muzycznych krwi i kości, choć nie jest to jedyna postać, dla której ta rappresentazione powstała.

Penderecki w historię gatunku operowego wpisał cztery mistrzowsko skomponowane postacie kobiece: Joanna, zdecydowanie bardziej wyrazista muzycznie od Grenadiera w *Diabłach*, wyraźnie głębsza ekspresyjnie niż Adam – Ewa w *Raju*, bez wątpienia dominująca nad Żydem – Wiecznym Tułaczem Benigna z *Czarnej maski* i brawurowo manierystyczna, wirtuozowsko skonstruowana dźwiękowo Ubica, dominująca nad tytułowym Ubu. Muzyczny dramat *Raju utraconego* zbudowany jest więc przez Pendereckiego przede wszystkim na dwóch solowych postaciach – Szatana i Ewy, promieniujących na swych pro- i antagonistów, przede wszystkim Michaela i Adama oraz na Grzech i Śmierć.

Następnym z licznych talentów Krzysztofa Pendereckiego tworzących zeń rasowego twórcę teatru operowego jest bowiem fantastyczna umiejętność kreowania bohatera zbiorowego lub grupowego – od dwóch, trzech postaci po wieloosobowe zespoły i tłum. Centralnym bohaterem zbiorowym w operowej twórczości Pendereckiego jest polifoniczny splot bohaterów, na których nałożył się cień *Czarnej maski*, ku niemu jednak dążą doświadczenia scen zbiorowych w *Diabłach* i *Raju*, przedłuża się on następnie – transkrybując ekspresję serio na buffo – w wariactwie zespołów w *Królu Ubu*. Element buffo zaś, taki triumf święcący w ostatniej operze Pendereckiego, manifestuje swą obecność w *Diabłach* za sprawą Chirurga i Aptekarza, i w *Raju* podczas chrzczenia rajskiej fauny – milknie jedynie w obliczu *Czarnej maski*.

Można mnożyć nici splatające opery Pendereckiego w jeden organizm, a stanie się on konstrukcją tym bardziej rozległą – choć zintegrowaną, wielowymiarową – choć wciąż zorientowaną na główne, wspólne wektory, gdy ujrzy się

go w kontekście niescenicznej muzyki Pendereckiego. Na dobrą bowiem sprawę Krzysztof Penderecki, twórca oper, narodził się komponując *Pasję według św. Łukasza*, w gatunek oratoryjno-kantatowy wrzucając swój dramaturgiczny temperament. *Raj utracony* jest – już z założenia czysto formalnego, jako sacra rappresentazione, następstwo inscenizowanych, biblijnych obrazów alegorycznych – pomostem między Pendereckim oratoryjnym i Pendereckim operowym, ustatycznioną operą i udramatyzowanym oratorium. Sceniczne realizacje estradowej *Pasji* i estradowe wykonania zestawionych w suity fragmentów *Raju* anektują też (ex post) do obszaru teatru muzycznego Krzysztofa Pendereckiego jego kompozycje zrodzone poza operowym teatrem.

To okaryny użyte w *Raju utraconym* interpretują brzmienie okaryn otwierające *Przebudzenie Jakuba* jako dźwiękowy gest teatralny, to wydobywanie się z nicości i w nicość zapadające się odsłony sacra rappresentazione interpretują jako gesty wzięte z opery zjawiskowe wygaszanie Koncertu skrzypcowego, podobnie jak adagiowe rozpłynięcie się finału Koncertu fletowego, w którym o swe miejsce walczy motyw Ubu-uzurpatora, żywi się gasnącym światłem *Czarnej maski*. Głos Boga, wtopiony w quasi-archaizm hebrajskiego hymnu, użycza znaczenia gestów teatralnych cytatom z *Stille Nacht* w II Symfonii i *Boże coś Polskę* w *Te Deum*.

Twórczość Krzysztofa Pendereckiego można dzielić na różne sposoby, a jeśli chce się o niej sensownie coś powiedzieć, to jakoś dzielić ją na swój interpretacyjny użytek trzeba. Łatwy sposób tego dzielenia oferują nam jego cztery opery, wskazujące na Modernizm, Nowy Romantyzm, Neosymbolizm i Postmodernizm, a ten łatwy sposób okazuje się trudny. Bo to, co dotąd zostało tu napisane, może być (i jest) dowodem na to, jak bardzo Penderecki wymyka się łatwym klasyfikacjom. Muzyka Pendereckiego nieustannie – na dobre i złe – żywi się samą sobą, maskując wyrazistość granic, które przez jej teren wiodą. Często i gęsto Krzysztof Penderecki powtarzając się w swej muzyce, jakby komponował jednym ogromnym rzutem swój monumentalny epos z rozlicznymi niszami i skansenami, równie często zmienia krok udowadniając, że nieustannie się przeobraża, konstruując swój dorobek na kształt oksymoronu – jednolitej hybrydy, polifonicznego monologu, fundując nieprzerwane pasmo przygód zdezorientowanym komentatorom święcie o tym przekonanym, że zdezorientowanymi bynajmniej nie są.

Krzysztofa Pendereckiego stworzyła jego *Pasja*. Wielokrotnie i do znudzenia powtarzana historia o tym, czy to Penderecki wtedy zdradził awangardę, czy też ta ostatnia zdradziła muzykę, nie w tym dotyka sedna rzeczy, że wskazuje na mniejszą niż dotąd ilość nowatorstwa przypadającego na statystyczną stronę partytury, lecz w tym, że jest to dzieło z tematem pozamuzycznym, a na domiar złego – tematem religijnym. Mało tego. Nic by się takiego nie stało nawet i wtedy, gdyby w tej *Pasji* religijny temat – niechby tam, wszak każdy temat jest dobry – – służył muzyce jako materiał, jako struktura, jako bodziec. Stało się i to dosko-

William Blake: Szatan wzywa do powstania swe zastępy, 1808

William Blake: Szatan, Grzech i Śmierć, 1808

nale świadczy o słuchu i samoświadomości tych kręgów nowej muzyki, które z wrażliwością radaru z całą niechęcią na *Pasję* zareagowały, gdyż to muzyka postanowiła służyć tematowi. Ideowa siła tego dzieła nie wyczerpywała się w tym tylko, że pojawiło się w kraju rządzonym przez ideologię antyreligijną, w dodatku w czasie napiętej sytuacji pomiędzy jego władzami a hierarchią kościelną, spowodowaną listem biskupów polskich do biskupów niemieckich. Ta muzyka wstępowała na wojenną ścieżkę przeciwko równie ostro ideowo antyreligijnej awangardzie muzycznej lat sześćdziesiątych, tej awangardzie, która na wschód od Łaby była wtedy synonimem wolności w sztuce dźwięków.

Konsekwencją *Pasji* stała się więc monumentalna twórczość wokalno-instrumentalna Pendereckiego, tworząc jedyny w swoim rodzaju, jaki zdarzył się w tamtym czasie, muzyczny epos, dopełniany przez kolejne dzieła – rozdziały tego eposu; wielki dramat, dopełniany przez całe ćwierćwiecze przez kolejne akty. Penderecki swą dramatyczną muzyką postanowił odmalować dramat człowieka – – człowieka określonej kultury, tradycji i historii – Europejczyka wzrosłego w kulturze wywodzącej się z obszaru basenu śródziemnomorskiego. Kosmogonia jest w tym dramacie aktem pierwszym, wstępnym. Zakreśla ramy akcji – czasu, miejsca, przez dobór tekstów od starożytnych Greków po lądujących na Księżycu kosmonautów. *Raj utracony* wg Johna Miltona, to narodziny ludzkiej historii i ludzkiej tragedii. Poprzez Salomonową *Pieśń nad pieśniami (Canticum Canticorum Salomonis)* i Maryjny *Magnificat*, wchodzimy w dramat Chrystusa – dramat uniwersalny, tragiczny w swej powtarzalności: *Pasja według św. Łukasza* i dwie części *Jutrzni – Złożenie do Grobu* i *Zmartwychwstanie*. Potem – niejako obok nurtu biblijnego – mamy operę *Diabły z Loudun*, rzecz o nietolerancji, tej jednej z licznych konsekwencji raju kiedyś utraconego i Dies irae, możliwe jedynie poza rajem. Kontynuacją tego eposu jest pochwalny hymn ambrozjański, dedykowane Janowi Pawłowi II *Te Deum*, żałobna msza – *Polskie Requiem* i filozoficzny dyskurs ekumeniczny *Czarnej maski*. Do całości brakuje Stworzenia Świata i Apokalipsy – – Sądu Ostatecznego, choć są one w pewnym sensie zawarte już w *Raju*.

O *Pasji* napisał kiedyś Andrzej Kijowski zdania, których celność warto zweryfikować na podstawie i późniejszych monumentów Krzysztofa Pendereckiego. Napisał, że kompozycja ta „rozbudza hasło wywoławcze, zdolne poruszyć zastygłe pokłady wzruszeń i żywą, nową treścią nasycić matryce ułożone w pamięci ogólnej. Tym hasłem jest temat, który ma dwa tysiące lat. Na to hasło wywoławcze powstają w naszej pamięci kulturalnej tysiące obrazów i rzeczy, wyłaniają się z mroku fragmenty architektury, rozjaśniają się jakieś wnętrza i odzywają się oderwane od zapomnianych treści poszczególne słowa, epitety, metafory, a z nimi melodie, frazy urywane, kadencje nie wiadomo już skąd znane. Zachwyca niepohamowany, bezpośredni dramatyzm tego utworu. Ukazuje on możliwość stworzenia takiego modernizmu, którego nie będzie cechowała ogłupiająca nuda, tak typowa dla wielu utworów ostatniego dziesięciolecia".

Raj utracony jest takim właśnie, obliczonym na uruchamianie spod naszej świadomości zbiorowych treści i symboli, dziełem. Jego hasłem jest temat, który nie ma lat, bo na miarę człowieka jest wiecznością. Podjęcie tematu wiecznego w muzyce tego stulecia wiąże się z artystycznym ryzykiem, które nigdy przed tym stuleciem nie było tak wielkie, albowiem muzyka tego stulecia – jak żadna dotąd w historii – straciwszy swój dotychczasowy uniwersalny idiom, nie wykształciła w jego miejsce nowego – też uniwersalnego. Krzysztof Penderecki, sięgając po tematy wieczne i uniwersalne, doskonale zdawał sobie sprawę, że wybór tematu ogranicza go w wyborze estetyki i poetyki. To w odniesieniu do jego właśnie twórczości najczęściej zaczęło być stosowane słowo synteza. Słowo mylące. Muzyka lat siedemdziesiątych, z całym swym ówczesnym zmęczeniem postawangardowym, do syntezy bynajmniej nie dojrzała. Na jej ówczesną samoświadomość przemożny wpływ miało słowo kryzys. Ówczesna świadomość sytuacji kryzysowej, której jednym z architektów był Krzysztof Penderecki czasu *Raju utraconego*, doprowadziła do tego, że sytuacja ta z perspektywy lat dziewięćdziesiątych stała się sytuacją historyczną. Strategią Pendereckiego nie była więc synteza, lecz powrót, przez co nie należy rozumieć amnezji, skierowanej na sześćdziesiąt lat dziejów muzyki licząc od czasu I wojny światowej. Podstawową ideą Pendereckiego czasu *Raju* stała się teza, że awangardy drugiej dekady stulecia w sztuczny sposób przerwały niewypowiedziany do końca idiom późnego romantyzmu, idiom domagający się kontynuacji. Idiom wynikający z poprzedniego fin de siècle, domagający się aktualizacji w obliczu zbliżającego się fin de siècle następnego.

Raj utracony i *Polskie Requiem* to główne, sztandarowe dzieła Nowego Romantyzmu Krzysztofa Pendereckiego, u którego początku pojawia się *Przebudzenie Jakuba* z kontynuacją w Koncercie skrzypcowym: stylistyka, w którą wpisują się II Symfonia, II Koncert wiolonczelowy i *Te Deum*, a która po *Polskim Requiem* ma jeszcze swą kontynuację w *Passacagli* i w *Adagiu* na orkiestrę, choć jest to już czas *Czarnej maski* Pendereckiego, ostentacyjnie niezależnego od stylistycznych przemian nowej muzyki, od mód i trendów w niej panujących, wciąż dopada duch czasu, próbując wpisać go na listę grupowych stylistyk. Bo bez wątpienia oryginalny pomysł Krzysztofa Pendereckiego podjęcia idiomu przełomu wieków XIX na XX z pełną świadomością losów muzyki w wieku dwudziestym, stał się sposobem na kryzys muzyki postserialnej, po który sięgnęło wielu kompozytorów, zazwyczaj go banalizując.

Raj utracony należy do głównych dzieł, przesuwających z terenu współczesności na teren historii muzyki adornowską kategorię „nowej muzyki". Jednocześnie osobistym zwycięstwem Pendereckiego nad kategorią „nowej muzyki" jest jego wyzwolenie się z alienacji jako stylu – znowu wedle koncepcji Theodora Wiesegrund Adorna. W *Raju* Krzysztof Penderecki odrzucił i kategorię, i styl, dla swej muzyki – bez wątpienia nowej, przez co wedle potocznego mniemania ad-

resowanej do kręgu wtajemniczonej elity – pozyskując szeroką publiczność koncertów filharmonicznych dowartościowaną obcowaniem z współczesnością na miarę jej percepcyjnych możliwości. Tym oto sposobem Nowy Romantyzm *Raju utraconego* staje się jednocześnie zwiastunem Postmodernizmu, w zupełnie innym kształcie estetycznym kontynuowanym w *Królu Ubu*.

Gdy powstał *Raj utracony* i dzieła mu towarzyszące – przede wszystkim Koncert skrzypcowy i II Symfonia – *Wigilijna*, rozstrzyganie tego, od ilu akordów molowych lub durowych rozpoczyna się powrót tonalności dur-moll, brzmiących wtedy równie wyzywająco, co niegdyś wyzwolone z systemu dysonanse, miało sens, gdyż przygotowywało diagnozy. *Raj* ostentacyjnie konserwatywny, reaktywujący kategorie zdawałoby się przebrzmiałego piękna, przywracający wyparte ze współczesnej poetyki patetyczne gesty postromantycznego symfonizmu, triumfalistycznie głoszący zmartwychwstanie całego sztafażu romantycznej sceny operowej, był u schyłku lat siedemdziesiątych sensacją. Po piętnastu latach słuchania tego, co w tym czasie z euroamerykańską muzyką się działo, opera ta brzmi – paradoksalnie – bardziej nowatorsko, niż brzmiała w naszych ówczesnych uszach. Słuchając *Raju* dziś uderza fakt, że to, co tak było istotne we wczesnych utworach Krzysztofa Pendereckiego, wcale nie rozpłynęło się w nicość, lecz przetworzone wniknęło w bogaty arsenał jego dojrzałych środków wyrazu. Pojawiając się na deskach teatralnych dziś, z dzisiejszą datą powstania (szczególnie, gdyby zatajono nazwisko kompozytora), wpisana zostałaby w szerokie spektrum stylu postmodernistycznego, a rozważanie tego, co w niej jest nowatorskie, a co eklektyczne, uznane zostałoby za anachronizm.

Adam Mickiewicz w swych paryskich wykładach o literaturach słowiańskich dowodził, że słowiańskie narody, to narody oczekujące. Zamaszysty gest twórczy Pendereckiego, kompozytora, w którego flamastrach zawarty jest dynamit, jest w polskiej muzyce jakością niezwykłą – bez względu na to, jak ocenia się jego twórczość. Jest to kompozytor, którego ominął kompleks polskiej muzyki, jako muzyki starającej się wybić na samodzielność, muzyki, która tęskni do symfonizmu niemieckiego czy do oper włoskich. Pozbawiony kompleksów Krzysztof Penderecki, miast mierzyć się z Stockhausenem czy Ligetim, postanowił zmierzyć się z ich tradycją. Uczynił to wcześniej, niż tradycja upomniała się – skutecznie – u twórców nowej muzyki o należne jej prawa. I z tej perspektywy – perspektywy dzisiejszej kondycji nowej muzyki – warto zweryfikować zdziwioną konsternację lub entuzjastyczną euforię, z jaką *Raj utracony* został przyjęty piętnaście lat temu.

Andrzej ***Chłopecki***

RAJ UTRACONY na scenach świata

Prapremiera
29.11.1978, Lyric Opera, Chicago
Dyrygent: Bruno Bartoletti
Reżyseria: Igal Perry
Scenografia: Ezio Frigerio
Choreografia: John Butler
Przygotowanie chóru: Robert Page

Premiera europejska
21.01.1979, Teatro alla Scala, Milano
Dyrygent: Krzysztof Penderecki
Reżyseria: Igal Perry
Scenografia: Ezio Frigerio
Choreografia: John Butler
Przygotowanie chóru: Robert Page
(Przeniesienie inscenizacji chicagowskiej)
8 lutego 1979 r. w Auli Pawła VI w Watykanie
wystawiono II akt tej realizacji
pod dyrekcją kompozytora,
w obecności papieża Jana Pawła II

Premiera niemiecka
24.04.1979, Württembergische Staatsoper, Stuttgart
Dyrygent: Janos Kulka
Reżyseria: August Everding
Scenografia: Günther Schneider-Siemssen
Kostiumy: Annelies Corrodi
Przygotowanie chóru: Heinz Mende, Ulrich Eistert

Raj utracony i odzyskany Biblijny poemat o stworzeniu świata i człowieka w ciągu wieków inspirował wielu filozofów, literatów, malarzy, kompozytorów. W traktatach i dziełach odsłaniali sobie właściwe przemyślenia, przeżycia, jakie rodziły się z zapatrzenia w świat ładu i w człowieka harmonii. Biblia na pierwszych stronach ukazuje „gan' edhen" (hebr.) – ogród Eden, raj. Swoim pięknem odsłania on bardziej stan człowieka pełnego szczęścia, pokoju, harmonii, niż miejsce pobytu pierwszych ludzi. Jednak ten wspaniały Rajski Ogród staje się sceną dramatu. Wydarzenia, jakie w nim nastąpiły podczas tragicznego dnia upadku i wypędzenia, opisane na paru biblijnych

Palma Vecchio: Adam i Ewa Tycjan: Grzech pierworodny, 1570

stronach, podjął w swym eposie John Milton – tworząc literacki dyptyk: *Raj utracony* i *Raj odzyskany*. W nowożytnej epopei Bóg i Szatan, Adam i Ewa jawią się jako dramatis personae.

Przy zdarzeniach w życiu Adama i Ewy oraz Boga, brzemiennych w skutkach, reportera nie było. Biblia opisuje je biorąc obrazy wzięte z rzeczywistości ziemskiej oraz zapożyczając po części z ówczesnych mitów. Kreśli sobie właściwą odpowiedź na wiążące się z tym wydarzeniem głębokie tajemnice ludzkiej egzystencji: skąd bierzemy początek i dokąd zdążamy, jaki

jest sens i cel życia, czym śmierć, co jest dobrem, a co grzechem, gdzie jest źródło cierpienia, czy można osiągnąć na swej drodze szczęście. W obrazowym opisie, który nie jest wypowiedzią paleontologiczną, ale teologiczną, kryją się obustronne związki Boga i człowieka oraz przyczyny ich zerwania. Forma poetyckiej wypowiedzi autora biblijnego, który posługuje się językiem ówczesnej kultury i wyobraźni, nie powinna być powodem umniejszenia ani odrzucenia prezentowanego problemu.

Dzieło Krzysztofa Pendereckiego *Raj utracony* opierając się na fragmentach tekstu Johna Miltona, odsłania początek zła i nieszczęścia w świecie. Muzyka, śpiew i artystyczna przestrzeń opowiadają odwieczną opowieść o grzechu, śmierci i nadziei. Ów współczesny moralitet w swym finale jest odą do Boga-Miłości, wyśpiewując ją ustami Adama: „Miłości, ludzkim sercem nie zgłębiona, moc Twoja nawet grzech i śmierć pokona, nieuśmierzona". Jednak powyższa wypowiedź nie umniejsza wagi dramatu na scenie, a tym bardziej w życiu.

Jaka jest współczesna świadomość prezentowanych wydarzeń? *Raj utracony* odsłania obraz Boga – Stwórcę i Ojca. Uczynił On świat dobrym. Zło nie pochodzi od Niego. Wyłoniło się z wolności stworzenia, bez której Bóg nie mógłby ofiarować i oczekiwać miłości. Bóg dając swe pierwsze przykazanie człowiekowi:"Z wszelkiego drzewa tego ogrodu możesz spożywać według upodobania; ale z drzewa poznania dobra i zła nie wolno ci jeść, bo gdy z niego spożyjesz, niechybnie umrzesz" (Rdz 2,16-17), nakłada nań sankcję za nieposłuszeństwo: śmierć. Symboliczny owoc jest własnością Boga. Zapowiada szczęście i nieszczęście zarazem. Adam i Ewa zawłaszczając go, chcą wyjść poza kondycję istoty stworzonej, na obraz i podobieństwo swego Stwórcy. Odpowiadając na pokusę autokreacji, „eritis sicut Dii – jak Bóg będziecie" (Rdz 3,5), sami pragną stać się bogiem. Oto człowiek „sięga po to, co boskie – pisze Józef Tischner – odmawia Bogu prawa do bycia w tym, co boskie". Kiedy łamie zakaz – wybierając grzech, ogarnia go śmierć. Śmierć podwójna: – duchowa, niosąca nie tylko utratę przyjaźni Boga, ale wszelkich z Nim więzów, ze skutkiem natychmiastowym i – fizyczna, która kładzie się dojmującym piętnem na życie, zanim obróci się on w proch w odległej przyszłości. Przystępują doń także nieodłączni towarzysze śmierci – cierpienie, choroba, ból, nieszczęście. Nieposłuszeństwo ma dalekosiężne skutki: w człowieku powoduje wewnętrzne rozdarcie. Staje się na tyle wyalienowany, iż obcy nie tylko Bogu, ale i samemu sobie. „Ja to ktoś inny" – powie o wiele lat później Artur Rimbaud. Ten brak harmonii ogarnie także związek z ludźmi i otoczeniem. Poprzez obraz rajskich wydarzeń Objawienie „poucza nas, że władza decydowania o dobru i złu nie należy do człowieka,

ale wyłącznie do Boga. Człowiek cieszy się wolnością niezwykle rozległą, może bowiem jeść »z wszelkiego drzewa tego ogrodu«. Nie jest to jednak wolność nieograniczona: musi się zatrzymać przed »drzewem poznania dobra i zła«, została bowiem powołana, aby przyjąć prawo moralne, które Bóg daje człowiekowi" (35) – powiada Jan Paweł II w swej ostatniej encyklice *Veritatis Splendor*. Znajomość dobra i zła jest jedynie przywilejem Boga. Dramat, jaki rozegrał się w Ogrodzie, rozgrywa się w decyzji „przyjęcia lub odrzucenia". „Dobrem mi będzie zło" – wyznaje na scenie Szatan. „Dobrem mi będzie zło" – powtarza przez swój gest człowiek i nie tylko na scenie. Symbolem jego złego wyboru – nadgryziony owoc.

Kolejną osobą dramatu, animatorem tragedii, jest Szatan. W Biblii pod postacią Węża pojawia się już na pierwszych stronach. Jest w niej obecny aż do przedostatniej. Smutna małpa Pana Boga. Sam dźwięk słowa „Szatan" wywołuje śmiech i świadomość, iż czegoś takiego nie ma. Od średniowiecza diabeł pragnąc pozostać niewidocznym, wymachuje przed naszymi oczyma Tarnkappe – czapką niewidką. Biblijny Bóg mówi o Sobie: „Jestem, który jestem" (Wj 3,14). Diabeł, gdyby mógł, powiedziałby – pisał Andre Gide – „Jestem tym, którego nie ma". Według słów Baudelaire'a „przebiegłością szatana jest wmawianie, że on nie istnieje". W Anglii za czasów Miltona krążyła rycina wzorowana na diabłach Bruegela i Boscha. Przedstawiała ona istotę o rogatej głowie i dwóch nogach z kopytami – ale jej tułów był niewidoczny. Była zatytułowana „Nobody". Dziś diabeł lubi łączyć się z absurdem. Jest to zabawna postać z folkloru czy „metafizyczny skrót?" Zły czy zło, osoba czy coś bezosobowego, byt czy fenomen? Jego rzeczywistość pełniej ukazują wypowiedzi mistyków i artystów niż filozofów czy teologów. Postać szatana przywołują portale i kapitele romańskich kościołów – w Santiago de Compostella, Avila, Moissac, gotyckie maszkarony Notre Dame i w tylu innych. Drzeworyty Dürera i obrazy Boscha. Jakże przejmujący jego wizerunek ukazał Tomasz Mann w *Doktorze Faustusie* – Adranowi przedłożył tylko jeden warunek Książe Ciemności: „Wzbronione ci jest ciepło miłości. Życie twoje ma być zimne, dlatego ci nie wolno kochać nikogo". To samo wyznaje szatan tekstem dzieła: „Żyć muszę bez miłości". W raju po raz pierwszy ukazuje swą przewrotną pokusę: obiecuje dobro, a ofiarowuje zło. Ewy nie kusiło nic złego, jeno piękny i dobry owoc, miły dla oka, pobudzający umysł i wyobraźnię: „będziecie znali". Tutaj początek łańcucha zła. Opowieść o pierwszym grzechu człowieka, pierworodnym, ukazuje, iż odtąd będzie zawsze podobnie – zło, aby pociągnąć ku sobie, przybiera cudze oblicze, oblicze dobra. Zło, kiedy przychodzi do kolejnych ludzi, nakłada sobie maskę dobra. Stara teza powtarzana za św. Augustynem: „zło jako nicość" nie dodaje,

Rafael Santi: Grzech pierworodny, 1511

iż jest to nicość o ogromnej mocy. Rajskie zdarzenie ukazuje jednak, że zło, aby zaistniało na ziemi, potrzebuje osoby ludzkiej. Bez niej nie może zaistnieć na ziemi. Jednak nawet jeśli ona mu się wynajmie i ją dosięgnie, nie potrafi jej zniszczyć. W naszych czasach zło jakby gęstnieje. To już nie postać w kusym fraku, w czarnych pludrach, w pantoflach ze srebrną klamrą i białych pończoszkach. Przychodzi „Nobody". Neguje transcendencję. Nie ma „Nikogo" – mówi. Nie ma innego świata. Istnieje tylko ten. Bez zobowiązań i odpowiedzialności, bez nagrody i kary. Współczesny człowiek, o pamięci dobrej, lecz krótkiej, kolejny raz chce uniezależnić się od Boga, bowiem nadal Go podejrzewa, że chce, aby pozostał on od Niego zależny i mały. Powtarza rajską pokusę – „dojść do boskości drogą, którą znajdzie i wybierze sam, wbrew zakazom ustanowionym przez Boski porządek i naturę człowieka". Stać się bogiem, jeśli nie dla innych, to przynajmniej dla siebie. O tej nieuzasadnionej podejrzliwości oraz jej następstwach opowiada nie tylko Księga Rodzaju, a za nią prezentowane dzieło. „Zło ukrywa się, choć stale widzimy, co czyni". A galeria ofiar, czy nie powiększa się? Dzisiaj człowiek o wiele łatwiej wierzy codziennej porcji kłamstw niż wiecznym prawdom, jakie przynosi Święta Księga. Nie każdy odkrywa w sobie zło, nie każdy łączy winę z Bogiem, nie każdy określa ją jako grzech. Opowieść o utraconym raju ukazuje, iż wybrane przez człowieka zło dotyka osobiście Boga. On jeden może tylko je przebaczyć. Nikt nie jest w stanie jak Münchhausen złapać się za czuprynę i wyciągnąć się z bagna, zwłaszcza gdy jest to bagno grzechu.

Biblia i wpatrzony w nią dyptyk Johna Miltona ukazuje człowieka rozpiętego między dwiema rzeczywistościami – Wygnania i Powrotu. Zło ukazuje się jako ciemność, dobro jako światło. „Zaciemnione miejsca w obrazach Rembrandta stanowią same w sobie bezsensowną ciemną plamę. Włączone jednak do dzieła jako całości, służą na swój sposób objawieniu światła" – opowiada Heinrich Spaemann. Może właśnie tak jest ze złem? Zło – chociaż trwałą częścią świata – nie jest czymś ostatecznym. Rajska Karta i następne w Piśmie, nie demonizują obrazu świata. Otwierają człowieka i jego środowisko na Nieskończoność. Ze śmierci i wszelkiego zła uwalnia nowy Adam – Chrystus. Pierwszy człowiek „szukał boskości na drzewie zielonym, a boskość dano na drzewie martwym, geometrycznie ociosanym, na którym wisi trup" – pisała Simon Weil. Jeden upadł w raju pełnym zawsze zielonych drzew, ptaków i słońca, drugi odkupuje winę na nagiej skale. Grzech zepsuł świat i człowieka, ale go nie zniszczył. Co świat i człowiek utracili w Adamie, odzyskali w Jezusie. A nawet o wiele więcej. Bóg w Chrystusie zawarł nowe przymierze i w Nim stał się człowiekiem. Grzech Adama i Ewy sprowadził Boga na ziemę. „O szczęśliwa wina, skoro ją zgładził tak wielki Odkupiciel"

– radośnie śpiewa w *Exultet* liturgia Wielkiej Soboty. Śpiewa z nią Adam w *Raju utraconym* patrząc w odległą przyszłość: „Ja jednak nie wiem wciąż, czy wyznać teraz Panu żal za podły mój grzech, czy cieszyć się, że z niego tyle ma wyniknąć dobra".

William Blake uważał, że Milton „bardzo źle odmalowuje stronę niebiańską, za to bardzo dobrze koloryty piekielne". Dziś problemem nie jest kunszt prezentacji niebiańskich sfer, lecz ich semantyki. *Raj utracony* nie jest ostatnim słowem ani Biblii, ani Johna Miltona. Będziemy w nowym raju, odzyskanym – w niebie. Żeby się w nim znaleźć, „żyj tak, byś patrząc wstecz nie wstydził się, żeś żył" – zachęca w operze Michał Archanioł. Nieba nie należy jednak pojmować jako określonego dokładnie miejsca. Nie jest ono za chmurami. Starzy malarze dobrze to wiedzieli, dlatego zamiast nieba błękitnego malowali niebo złote. W odniesieniu do wieczności pojęcia z zakresu przestrzeni i czasu tracą wszelki sens. „Niebo to szyfr biblijny na oznaczenie samego Boga – powiada Ferdinand Krenzer. On jest naszą przyszłością. Niebo to nie kategoria >gdzieś<, lecz >TY<". Jawi się ona od rajskiego początku, gdy Adam prowadził poufałe rozmowy ze swym Stwórcą. Grzech pierwszej pary na tyle zniekształcił Boski świat ofiarowany ludziom, iż trzeba było Chrystusa i wysiłku wielu wielu pokoleń, aby zrozumieć go i odnaleźć. Teraz jawi się jeszcze piękniejszy i bardziej zachwycający. „Nie szukaj zatem – rzecze św. Augustyn – wyzwolenia, które oddaliłoby cię od domu twego Wyzwoliciela".

Ks. Wiesław ***Niewęgłowski***

Giovanni di Paolo: Wygnanie Adama i Ewy

O Ziarnie Chciałbym potraktować poemat Miltona jako tekst objawiony. Stary, schorowany, na wpół oślepły poeta dyktuje wiernej córce słowa, które cisną się na jego usta nie wiedzieć skąd. Jak święty Jan na Patmos u kresu życia został zmuszony do przekazania światu Apokalipsy, tak Milton wykrzykuje swój poemat w pośpiechu, żeby zdążyć przed śmiercią, przestrzec nas i wskazać właściwą drogę. W cierpieniach i lęku natchniony starzec dzieli się z nami swoim olśnieniem i żarliwą wiarą autentycznego świadka bożej obecności, którego obdarzono łaską zrozumienia zamysłów Stwórcy. Głosi wszem i wobec, że oto ujrzał genezę i naturę Zła, że wie skąd biorą się nasze nieszczęścia i klęski, nasz ból istnienia i męki umierania, na które Bóg patrzy jakoby obojętnym wzrokiem, co nie pozwala nam nazywać go z pełnym przekonaniem Mądrym, Dobrym i Sprawiedliwym. „Urągacie Bogu i zarzucacie go pretensjami, że nie dość was miłuje – zdaje się wołać Milton – a nie chcecie wziąć na swoje ludzkie barki odpowiedzialności za wasze czyny, myśli i zaniedbania. To wśród codziennych, niepozornych wydarzeń i niedbałych decyzji podejmowanych co chwila rodzi się Zło".

Według Miltona mit Grzechu Pierworodnego jest figurą, w której zawiera się cała prawda o naszej odpowiedzialności. Jest to odpowiedzialność częściowa, ponieważ istnieje poza nami ciemna siła nakłaniająca nas do wyboru fałszywej drogi, ale ostateczna decyzja spoczywa zawsze w naszych rękach. W wyobraźni Miltona pojawiają się Pierwsi Rodzice, jako stare małżeństwo wędrujące przez świat obwiniające się o spowodowanie Upadku. Ale mimo kłótni łączy ich miłość i poczucie wspólnego losu. To nie oni są źródłem Zła. Milton rozumie, że opowieść trzeba zacząć od wydarzeń wcześniejszych niż Grzech Pierworodny. Wszystko zaczyna się od buntu Aniołów stworzonych „ku Chwale", a przez to obdarzonych wolną wolą. Część z nich z Szatanem, najdoskonalszym i najbliższym Stwórcy uznała wolność za kategorię równającą ich z Bogiem i dającą prawo do odmowy służby. Tak jak zawsze nadanie wolności musiało mieć swoje konsekwencje. Bóg objawił zatem pierwszą lekcję i ukarał Zło dając na wszystkie czasy znak, że wolność jest relatywna i nie mżna oddzielić jej od nagrody i kary. Cała ta wielka metafora leżąca u podstaw stworzenia świata określa wyraźnie granice wolności i oddziela ją od bezkarności, jak ciemność została oddzielona od światła. Wolność miała być Matką Miłości, ale stała się także Matką Nienawiści. Bóg daje znaki, że nie jest mu to obojętne. Jeśli często twierdzimy inaczej na podstawie naszych codziennych doświadczeń, to tylko dlatego, że oceniamy Jego sądy z naszej przyziemnej perspektywy i nieznane są nam do końca Jego wyroki.

W micie upadłych Aniołów zawarta jest mądrość i nadzieja, że poczucie sprawiedliwości nie jest li tylko kategorią naszego czystego rozumu. Tak nakreślony plan świata zdawałoby się uporządkuje na wieczność relacje pomiędzy Złem a Dobrem i ukaże hierarchię wartości jako niepodważalną i ostateczną. A przecież tak się nie stało. Szatan wymyślił zasadę, według której Zło przeniknąć ma całe Dzieło Stworzenia i stać się jego częścią pozornie immanentną. Milton opowiada, jak w Piekle rozważana jest szansa dalszej walki z Bogiem opartej na pomyśle Szatana wynikającym z genialnego podpatrzenia Prawa, którym posłużył się Stwórca. Cała przyroda od atomu wodoru po wiązkę DNA odzwierciedla to prawo, które można by nazwać prawem Ziarna. Wszystko istnieje we wspaniałym rozwoju od Nasienia do Owocu, który zawiera następne Nasiona mądrzejsze i bardziej płodne. „W tej formie przenieśmy Zło w nieskończoną perspektywę boskiego świata – namawia Szatan – zarazić ziemię Złem, zarazić ludzki ród, wszczepić Ziarno niepozorne diabelskiego rozumienia Wolności w serce Człowieka, który jest Ziarnem przyszłego gatunku powołanego znów ›ku Chwale i Miłości‹. Jak wirus zaraża i deformuje kod genetyczny, tak my zdeformujemy Opus Dei".

Podstawową techniką w realizacji piekielnych planów stało się Kłamstwo. Nazywamy Szatana ojcem Kłamstwa, bo też nic tak skutecznie nie toruje mu drogi w naszym świecie, jak zaprzeczanie Prawdzie. Nazywać Zło Dobrem, podawać to co fałszywe za prawdziwe, upiększać to co wstrętne, żądzę posiadania upowszechniać jako formę Miłości – oto, co należy czynić po pierwsze – kłamać, „Blask Prawdy" przesłaniać i zaciemniać wszędzie, gdzie się da. Po drugie – siać drobne Ziarno niepozornych przewinień, niezauważalnych, nie przynoszących bezpośrednich, natychmiastowych efektów. Lenistwo, niedbalstwo, nieposłuszeństwo, wykręty i tchórzliwe

tłumaczenia, złe życzenia, próżność, zawiść, jakieś chytre „a nuż się uda" i nieprzeliczone inne słabostki dnia codziennego, z których czasami nieoczekiwanie wyrastają niewspółmierne do rozmiarów winy konsekwencje.

Adam nie chciał Złá. Chciał być posłuszny i wierny. Na chwilę tylko pozwolił Ewie odejść, bo nie zrozumiał, że stworzeni zostali razem jako Całość. Nie wolno było dopuścić do symbolicznego rozstania. Małżeństwo ma być figurą nierozerwalną bez względu na nastroje, kaprys, czy choćby spadek uczuć. Źle rozumiejąc Wolność jako wartość nadrzędną Adam mówi – „Idź, zatrzymywanie Ciebie byłoby przymusem, a więc Złem".

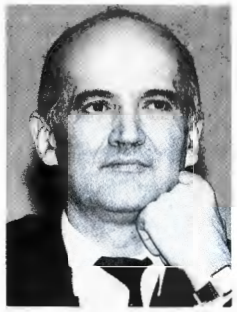
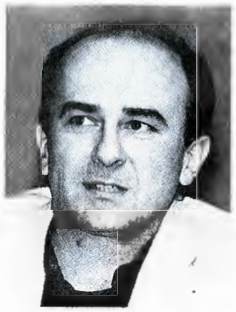
Scenariusz Upadku składa się z drobnych błędów, braku czujności, głupoty i nieposłuszeństwa, a przede wszystkim przyjęcia za Prawdę czegoś, co jest jej zaprzeczeniem. Archanioł Michał pokazuje Adamowi przed wygnaniem go z Raju, jaka przyszłość czeka pokolenie, których stanie się pierwszym ojcem. Od Kaina i Abla, poprzez wojny wszystkich czasów, do nas samych siedzących na widowni. Adam wpatruje się w bezmiar nieszczęść, jakie stały się udziałem ludzkości z jego powodu. Jest przerażony, że tak straszne owoce wydały jego niewspółmiernie małe winy. Z otchłani rozpaczy wydobywa go zrozumienie szansy, jaką Bóg mu daje, jak zawsze, pod postacią Ziarna. Cała koncepcja zbawienia ludzkości oparta jest na zasiewie kilku prostych nauk, które w wirze historii gdzieś na peryferiach Imperium pozostawił po sobie biedny, zamęczony Człowiek, zdradzony przez najbliższych, wyszydzony i zapomniany prawie przez wszystkich zaraz po ukrzyżowaniu. A jednak jego Słowa i świadectwo męczeńskiej śmierci przetrwały w sercach kilkunastu uczniów i od nich, poprzez niezliczone rzesze kolejnych siewców, dotarły do nas w postaci owoców wielkiej powszechnej religii, opartej na Miłości i Prawdzie. Bóg nie zostawił ludzkości bezradnej wobec szerzącej się zarazy Zła. Dał jej skuteczne i proste lekarstwo i wytłumaczył jak go używać. „Z boskiego Ziarna też nie wszędzie wyrastają wspaniałe drzewa, ale to już zależy tylko od nas" – woła w pasji Milton.

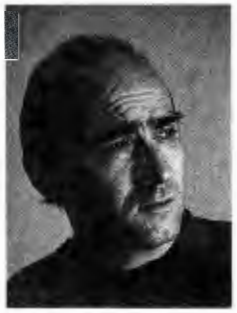
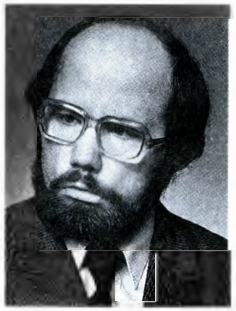
Marek ***Weiss-Grzesiński***

Hugo van der Goes: Grzech pierworodny, 1470

Realizatorzy/ Producers

Kierownictwo muzyczne / Music director
Andrzej Straszyński
Inscenizacja i reżyseria / Producer and director
Marek Weiss-Grzesiński
Scenografia / Designer
Andrzej Majewski

Choreografia / Choreographer
Emil Wesołowski
Kierownictwo chóru / Chorus director
Bogdan Gola

Kierownik Chóru Dziecięcego „Alla Polacca"
Children Chorus director
Sabina Włodarska
Światła / Lighting designer
Stanisław Zięba

Obsada / Cast

Milton
Jan Peszek
Adam
Ryszard Cieśla, Robert Dymowski, Adam Kruszewski, Bogusław Szynalski
Ewa / Eve
Joanna Cortés, Ewa Iżykowska, Izabella Kłosińska, Hanna Zdunek
Szatan / Satan
Ryszard Morka, Bronisław Pekowski
Belzebub / Beelzebub
Tomasz Madej, Józef Stępień
Belial
Stanisław Kowalski, Jacek Parol
Mammon
Krzysztof Borysiewicz, Jan Dobosz
Moloch
Mikołaj Konach, Mieczysław Milun
Grzech / Sin
Grażyna Sacewicz, Małgorzata Walewska
Śmierć / Death
Piotr Łykowski, Anna Vranova
Zefon / Zephon
Jadwiga Skoczylas
Ituriel / Ithuriel
Elżbieta Pańko
Gabriel
Tadeusz Pszonka, Ryszard Wróblewski
Chrystus / Christ
Czesław Gałka, Grzegorz Zychowicz
Archanioł Michał / Archangel Michael
Sylwester Kostecki, Bogusław Morka, Zdzisław Nikodem

Tańczą / Danced
Adam
Ilja Bieliczkow, Andrzej Marek Stasiewicz
Ewa / Eve
Beata Grzesińska, Anita Kuskowska
Szatan / Satan
Marcin Kaczorowski, Karol Urbański
Maria / Mary
Marzena Krysztof, Izadora Stasiak

Chór, Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego
Chór Dziecięcy „Alla Polacca", uczniowie Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie
Chorus, Ballet and Orchestra of the Wielki Theatre
Children Chorus "Alla Polacca", Warsaw Ballet School

Dyrygent / Conductor
Andrzej Straszyński, Bogdan Olędzki

Milton John (1608-74) – poeta angielski, we wczesnej twórczości autor poematów sielankowych (*L'Allegro*) i elegijnych (*Lycidas*, 1638), masek (*Comus*, wyst. 1634), liryków religijnych; w okresie rewolucji 1640-60 zwolennik polityki Cromwella, działacz obozu republikańskiego, występował przeciw władzy kościelnej i królewskiej, bronił wolności słowa, projektował reformę nauczania. Po restauracji Stuartów pozbawiony trybuny politycznej, oślepły, kontynuował twórczość poetycką; powstał wówczas *Raj utracony* (1667, wyd. pol. 1791), religijno-filozoficzna epopeja o dziejach stworzenia i upadku człowieka, złożona w 12 księgach białym wierszem, wielowartwowe dzieło wiążące purytańską tradycję biblijną z kulturą humanistyczną, największy poemat epicki nowożytny Anglii; jego kontynuację stanowił *Raj odzyskany* (1671, wyd. pol.1692); ostatni utwór Miltona – tragedia antyczna *Samson walczący* (1671, wyd. pol. pt. *Samson Mocarz*, 1908, wyd. następne 1977) jest swoistą spowiedzią pisarza i świadectwem jego wierności sprawie purytańskiej rewolucji.

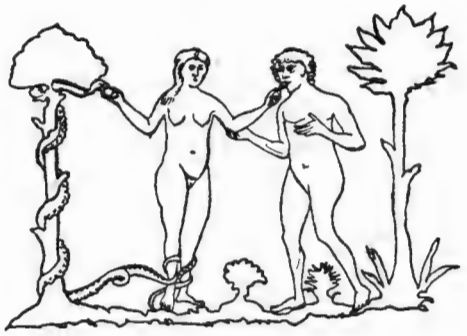
John Milton

Adam – w Biblii pierwszy człowiek na Ziemi, ojciec całej ludzkości, którego Bóg stworzył na swoje podobieństwo z mułu i tchnął w niego dech życia.

Ewa – hebr. *Hawwah* (życie). W Biblii pierwsza kobieta, stworzona, aby dodać ducha Adamowi, któremu przykrzyło się w Raju ziemskim. Żadna z figur ulepionych przez Boga z gliny, a następnie ożywionych, nie wydała się Adamowi odpowiednia dla niego, wobec czego Jahwe wyjął uśpionemu żebro i zbudował z niego kobietę. Po obudzeniu się Adam wyraża zachwyt, nazywając ją „kością z kości i ciałem z ciała jego", „mężatką, gdyż z męża została wzięta", później zaś „Ewą, gdyż jest matką wszystkich żyjących". Po urodzeniu dzieci – Kaina, Abla i Seta, Ewa znika z księgi Rodzaju.

Adam i Ewa – pierwsza kobieta, pramatka Ewa, utworzona w czasie snu Adama (aby nie dokuczała mu samotność) z jego żebra, nakłania Adama z namowy węża – Szatana do skosztowania wspólnie z nią zakazanego owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego, za co Bóg skazuje Ewę na poród w boleściach, Adama na zdobywanie chleba w pocie czoła, a oboje na wygnanie z Raju.

Szatan – hebr. *satan* (nieprzyjaciel), diabeł, anioł upadły, zły duch, czart, władca, który rządzi w powietrzu, kusiciel, książę ciemności, w wierzeniach judeo-chrześcijańskich główny duch zła we wszechświecie. Przeniknął do żydowskiej myśli religijnej w czasie niewoli babilońskiej pod wpływem dualistycznej teologii mazdaizmu staroirańskiego (walka między bogiem światła i dobra a bogiem ciemności i zła), a potem przejęty został przez doktrynę chrześcijańską.



Adam i Ewa

Szatan

Belzebub – *Beelzebub*, semickie *Baal Zebub* (władca much), przedstawiony w Biblii jako bóstwo opiekuńcze filistyńskiego miasta Akkron bądź jako książę czartowski. Jeden z naczelnych złych duchów demonologii chrześcijańskiej. W *Raju utraconym* Miltona jeden z głównych władców piekła, następny po Szatanie.

Belial

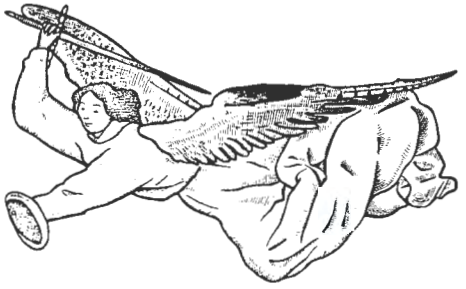
Belial – wcielenie nieprzydatności albo bezprawia, zła; szatan, anioł ciemności, książę piekieł, wódz złych duchów, uosobienie ducha zła, w *Raju utraconym* Miltona jeden z upadłych aniołów; z hebr. *belija'al*; od beli (bez czegoś + ja'al użytek).

Mammon – aramejskie *Mamon* (dosł. zysk, majątek), w Biblii oznacza pieniądz jako bożka. W średniowieczu uosobienie chciwości i skąpstwa, demon wielbiących dobra doczesne, ponęty i mamidła świata.

Moloch – chtoniczne bóstwo semickie, czczone zwłaszcza w Kanaanie, gdzie składano mu całopalne ofiary z dzieci. Król-reformator Jozjasz „kazał zbezcześcić palenisko znajdujące się w Dolinie Synów Hinnona, aby nikt już nie oddawał dzieci na spalenie dla Molocha", a prorok Jeremiasz grzmiał przeciw temu kultowi wśród Izraelitów; przenośnie nienasycona, tyrańska potęga, żądająca coraz nowych ofiar.

Ituriel – imię rabiniczne, hebr. *odkrycie Boga*; w *Raju utraconym* Miltona Anioł, którego posłał Gabriel, aby wraz z **Zefonem** odszukał Szatana ukrywającego się w Raju. Uzbrojony był we włócznię, której najlżejsze dotknięcie ujawniało wszelki fałsz i kłamstwo; tknięty nią Diabeł objawia się w swej właściwej postaci.

Gabriel – hebr. *gabhriel* (mąż boży, wojownik boży), jeden z archaniołów występujących w żydowskim, chrześcijańskim i muzułmańskim systemie wiary; w mitologii hebrajskiej uważany niekiedy za anioła śmierci, księcia ognia i grzmotu, ale częściej za jednego z głównych wysłanników Boga i jedynego anioła umiejącego mówić po syryjsku i chaldejsku. W Talmudzie pojawia się jako pogromca wojsk króla Asyrii, Sanheriba, ukazuje Józefowi drogę i jest jednym z aniołów grzebiących ciało Mojżesza. W Nowym Testamencie zapowiada narodzenie Jana Chrzciciela i jest aniołem Zwiastowania Marii, on też ma zatrąbić na Sąd Ostateczny. Milton w *Raju utraconym* czyni go dowódcą straży anielskiej nad Rajem.



Archanioł

Archanioł Michał – według Biblii jeden z najwyższych książąt anielskich, anioł opiekuńczy narodu izraelskiego, którego chrześcijaństwo przyjęło jako świętego, ducha opiekuńczego kościoła, obrońcę wiernych, pogromcę szatana. Według Apokalipsy: „I rozegrała się wielka bitwa na niebie: Michał i aniołowie jego stoczyli bój ze smokiem (...). I zrzucony został ogromny smok, wąż starodawny, zwany diabłem i szatanem, który zwodzi cały świat". Przyswojony także tradycji islamu; w średniowieczu jeden z głównych patronów rycerstwa. Wyobrażany jako piękny młodzian o poważnym obliczu, uskrzydlony, odziany w białą szatę albo w zbroję, noszący włócznię i tarczę, których używa do walki ze smokiem-szatanem; na obrazach Sądu Ostatecznego przedstawiano go z szalami wagi, na której waży dusze zmartwychwstałych umarłych.

*(według Władysława **Kopalińskiego**)*

James J.J. Tissot: Wygnanie Adama i Ewy

RAJ UTRACONY – Treść Akcja, w szeregu obrazach przedstawiająca stworzenie i upadek człowieka, została ujęta jako ilustracja opowieści ociemniałego Miltona. Prolog wprowadza na scenę poetę, który – jak nakazuje konwencja – prosi muzę o pomoc, po czym akcja zaczyna się jakby od końca: Adam i Ewa w smutku rozpamiętują swą winę i rozpaczają nad utratą raju. Ponownie ukazuje się Milton, aby opowiedzieć, jak doszło do upadku pierwszych rodziców. Dalszy ciąg jest retrospektywnym ukazaniem łańcucha zdarzeń, prowadzących do tego zakończenia.

Oto Upadli Aniołowie, pokonani i strąceni w czeluści piekielne, pod wodzą Szatana postanawiają wznowić walkę z Bogiem. Tymczasem Bóg stwarza Człowieka, istotę umiłowaną przez siebie, która stanie się narzędziem Szatana w jego walce z Panem Zastępów.

Przeplatające się dalej sceny toczą się jakby równocześnie: Bóg stwarza ogród rajski, przestrzega Adama przed spożywaniem owoców z Drzewa Wiadomości, otacza go gromadą zwierząt i wreszcie – uskarżającego się na samotność – obdarza towarzyszką życia, Ewą.

W tym czasie Szatan wymyka się przez bramy piekieł, strzeżone przez jego potomstwo, Grzech i Śmierć, i poprzez straszliwy Chaos przedziera się do siedziby pierwszych ludzi. Jest świadkiem ich pierwszego spotkania, zalotów i miłości. Słyszy przestrogę Boską, którą Adam powtarza swej małżonce, i gdy znużonych kochanków ogarnia sen, podsuwa Ewie marzenia o Drzewie Wiadomości i zakazanym owocu.

Wykryty przez straże anielskie Szatan umyka. Ewa znajduje pretekst, by uwolnić się spod opieki Adama, i samotnie zagłębia się w rajską gęstwinę. Aniołowie w niebiosach wydają jęk boleści.

Akt drugi, znów poprzedzony prologiem recytowanym przez ociemniałego Miltona, zaczyna się przy Drzewie Wiadomości. Czuwa tu Szatan pod postacią Węża. Zbliża się Ewa otoczona radosną gromadą zwierząt, które pierzchają na widok Szatana. Zwiedziona podstępnymi argumentami i zachętami zapomina o przestrogach i sięga po zakazany owoc. Upojona jego smakiem jak winem, pragnie podzielić się swym odkryciem z małżonkiem.

Nadchodzi Adam, niespokojny o swą zbyt długo nieobecną żonę. Jest przerażony jej uczynkiem, ale z miłości do niej chce dzielić jej los, cokolwiek się stanie. Owoc rozpłomienia ich żądze, aż zaspokoiwszy je, zmęczeni, usypiają.

Tymczasem Szatan, po spełnieniu podstępnego zamysłu, wraca poprzez Chaos do swych towarzyszy i natrafia na wspaniały most, wiodący z piekieł na Ziemię – dzieło Grzechu i Śmierci. Uradowany śpieszy dalej, a nierozłączna para jego potomków po moście owym swobodnie przedostaje się na Ziemię i odnajduje Adama i Ewę.

Przebudzenie przynosi pierwszym ludziom wstyd, lęk i rozpacz. Głos Boga obwieszcza wyrok śmierci całemu rodzajowi. Wstawiennictwo Mesjasza łagodzi surowy sąd: człowiek musi jednak opuścić raj i żyć będzie w smutku i cierpieniu.

Szatan w otoczeniu Upadłych Aniołów święci swój triumf. Upojony zwycięstwem chce wywieść swe zastępy przez niestrzeżone już wrota piekieł i po moście przeprowadzić na Ziemię.

Adam i Ewa, ukojeni modlitwą, przyglądają się dziwnym przemianom dokonującym się wokół nich. Nadchodzi Archanioł Michał i nakazuje ludziom opuścić rajski ogród. Przedtem jednak prowadzi Adama na szczyt wzgórza i ukazuje mu apokaliptyczne obrazy nieszczęść, jakie z winy pierwszych rodziców gnębić będą ich potomstwo na Ziemi: bratobójstwo Kaina, zarazy, wojny, potopy. Wstrząśniętego tymi widokami Adama napełnia wiarą w sprawiedliwość wyroków Bożych, po czym łagodnie wyprowadza pierwszych ludzi z raju. Odchodzących żegnają głosy chórów anielskich, polecające ich opiece Opatrzności.

*(według streszczenia Ludwika **Erhardta**)*

PARADISE LOST – The Story The individual scenes of the Creation and the Fall of Man are meant as illustrations to the epic of blind Milton. Hence the poet appears in the Prologue and, as tradition demands, addresses his Muse and asks her for help. Then the story goes forward to the end: to Adam and Eve reflecting on their sin and despairing of the loss of Eden. Enter Milton again in order to tell us the whole story of the first parents. Then follows a retrospective chain of events until the Expulsion from Paradise.

Satan with the other Fallen Angels, defeated and cast in Hell, resolves to undertake another battle against God. Meanwhile God creates Man, his favourite creature, who will become Satan's tool in his struggle with the Lord of Hosts.

The scenes that follow seem to take place simultaneously: God creates the garden of Eden, warns Adam against eating of the Tree of Knowledge of Good and Evil, surrounds him with various animals, and finally, responding to Adam's complaints of loneliness, gives him a companion, Eve.

In the meantime Satan sneaks through the gates of Hell guarded by his offspring, Sin and Death, and then across terrible Chaos makes his way to where the first man and the first woman live. He witnesses their first meeting, wooing and love. He overhears God's warning which Adam repeats to his wife. When the weary lovers fall asleep, he makes Eve dream of the Tree of Knowledge and the forbidden fruit.

Satan is found out by Cherubim and has to fly out of Paradise. Eve finds a pretext to go away and by herself departs into the groves of Eden. The Angels in Heaven moan in sorrow.

Act Two, again preceded by a prologue recited by blind Milton, begins by the Tree of Knowledge where Satan, under the guise of a Serpent, lies in wait. Enter Eve surrounded by animals which flee at the sight of Satan. Tempted by

Satan's subtle approach and flattery Eve gives in and reaches for the forbidden fruit. She is pleased with its taste and wants to share her discovery with her husband.

Enter Adam anxious about the long absence of his wife. He is aghast on learning what she has done, but he loves her dearly and resolves to share her fate, whatever it may bring. The fruit kindles their passion and, having satisfied their desire, they fall asleep.

Meanwhile Satan, having carried through his perfidious plan, returns through Chaos to his companions and reaches a magnificent bridge which Sin and Death have paved to make way easier from Hell to Earth. Rejoicing, he goes on while his inseparable children cross over the bridge to Earth, where there find Adam and Eve.

When they wake up, Adam and Eve feel shame, fear and despair. The voice of God sentences whole mankind to death, but the Son of God intercedes for them and the harsh verdict is changed: Adam and Eve have to leave Paradise and lead a life of sadness and suffering.

Satan with the Fallen Angels celebrate his triumph. Intoxicated with his victory, he wants to lead his hordes to Earth through the gates of Hell which are no longer guarded and over the bridge.

Soothed by prayers Adam and Eve look at changes around them.

Enter the Archangel Michael who tells Adam and Eve to leave the garden of Eden. First however he leads Adam up to a high hill and sets before him apocalyptic visions of disasters that will plague mankind through the fault of the first parents: Cain's fratricide, pestilence, wars, floods. Adam is shocked by these sights, but also filled with trust in the fairness of Divine verdicts. Then Michael leads them gently out of Paradise to the accompaniment of celestial choirs which entrust them to Providence.

*(after a summary by Ludwik **Erhardt**)*

Albrecht Dürer: Adam i Ewa, miedzioryt

Współpraca muzyczna
Bogdan Olędzki
Asystent dyrygenta
Piotr Racewicz
Asystent reżysera
Anna Staszak
Asystentki scenografa
Mariola Janicka-Janda, Irena Wargocka-Gaj
Asystent choreografa
Janina Galikowska
Dyrygent chóru
Mirosław Janowski
Korepetytorzy solistów
Miłosława Brzezińska, Teresa Brzozowska, Helena Christenko, Jan Laska, Danuta Pęczkowska, Małgorzata Piszek, Iwonna Wierucka-Wróblewska
Inspicjenci
Marzenna Domagało, Teresa Krasnodębska
Suflerzy
Lech Jackowski, Barbara Rakowska
Kierownik grupy statystów
Wiesław Borkowski
Kierownik biblioteki muzycznej
Renata Pawlak

Dyrektor techniczny
Jerzy Bojar
Kierownik pracowni scenograficznej
Ewa Mikułowska
Kierownik działu dekoracji i kostiumów
Kazimierz Olbryś
Kierownicy pracowni
Irena Chudzińska, Ludwik Fiegel, Wiesław Kalinowski, Stefan Kępiński, Marianna Lazur, Tadeusz Michalec, Józef Niedbał, Małgorzata Olkiewicz, Józef Rotuski, Elżbieta Sławińska, Waldemar Sochaj, Marek Sotek, Grażyna Szczecińska, Stanisław Żelechowski
Kierownik działu sceny
Mirosław Łysik
Brygadierzy sceny
Andrzej Nowolski, Marek Popis
Kierownik działu elektrycznego
Piotr Marconi
Dźwięk
Iwona Saczuk

Coopers & Lybrand
ma zaszczyt wspierać polską kulturę
TEATR WIELKI
Coopers & Lybrand
Złączyło nas dążenie
do zawodowej doskonałości

Redakcja programu
Mariusz Grudzień
Współpraca redakcyjna
Krystyna Kruczyńska
Opracowanie graficzne
Wojtek Freudenreich

Źródła tekstów
Encyklopedia Powszechna, PWN, Warszawa 1985
Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury,* PIW, Warszawa 1985
Warszawska Jesień '79 program festiwalu, Warszawa 1979
oraz materiały zamówione przez redakcję

Źródła zdjęć
Archiwum Teatru Wielkiego w Warszawie
Esche S., *Adam und Eva,* L. Schwann, Düsseldorf 1957
Heydenreich L., *Éclosion de la Renaissance,* Gallimard, France, 1972
Konopacki A., *William Blake,* Arkady, Warszawa 1987
Mode H., *Fabeltiere und Dämonen,* Edition Leipzig, 1973
Roberts H., *Iconographic index to Old Testament,* Garland publischers, New York 1987
Samotyhowa N., *Malarstwo zachodnio-europejskie,* Nasza Księgarnia, Warszawa 1964
Sztuka świata, t. V i VI, Arkady, Warszawa 1991 i 1992

W programie wykorzystano rysunki zaczerpnięte z:
Hubert R., *Fantastic and Mythological Creatures,* Dovers Publications, Ins., New York 1981
Nicoll A., *Masks, mimes and miracles, studies in the popular theatre,*
Cooper square publischers, New York 1963
Na okładce
William Blake: Szatan podglądający pieszczoty Adama i Ewy, 1808

Przekład streszczenia libretta na język angielski
Bogna Piotrowska
Reprodukcje
"Saga" Foto-Video
Redakcja techniczna i łamanie
Irena Mara
Druk
Zakład Poligraficzny Mazur & Witkowski sp.c.
Wydawca
Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa

Telegazeta
★ WIADOMOŚCI SPOŁECZNO - GOSPODARCZE
★ SPORT, KULTURA, ROZRYWKA
★ PROGRAM TELEWIZYJNY, PORADY KULINARNE,
★ HOROSKOP, OGŁOSZENIA, KURSY WALUT, GIEŁDY

Jeśli telewizor - to tylko z TELEGAZETĄ !

OGŁOSZENIA DOCIERAJĄ PRZEZ CAŁĄ DOBĘ
DO PONAD 6 MLN CZYTELNIKÓW.
Informacje: Warszawa, tel. 47-67-06

Polish TELETEXT is the biggest newspaper in the country.
We have 6 milion viewers. Call us - 47-67-06 (Warsaw).

HÉRITAGE
DE GUERLAIN
EAU DE PARFUM
EAU DE TOILETTE
Pour Homme
GUERLAIN
PARIS

OPERA NARODOWA
Rok narodzin 1778
Warszawa

Dyrektor naczelny
Sławomir Pietras
Dyrektor artystyczny
Andrzej Straszyński

KRZYSZTOF PENDERECKI
RAJ UTRACONY
PARADISE LOST

Sacra rappresentazione w dwóch aktach

Libretto
Christopher Fry
według poematu
Johna Miltona
Przekład
Stanisław Barańczak

Kierownictwo muzyczne
Andrzej Straszyński
Inscenizacja i reżyseria
Marek Weiss-Grzesiński
Scenografia
Andrzej Majewski
Choreografia
Emil Wesołowski
Kierownictwo chóru
Bogdan Gola

Soliści, Chór, Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego
Chór Dziecięcy „Alla Polacca" i uczniowie Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie

Premiera polska: 21 listopada 1993

W SZEŚĆDZIESIĄTE URODZINY KOMPOZYTORA

Premiera
Niedziela, 21 listopada 1993 r., g. 19.00

Obsada

Milton	**Jan Peszek**
Adam	**Adam Kruszewski**
Ewa	**Ewa Iżykowska**
Szatan	**Ryszard Morka**
Belzebub	**Józef Stępień**
Belial	**Jacek Parol**
Mammon	**Jan Dobosz**
Moloch	**Mieczysław Milun**
Grzech	**Małgorzata Walewska**
Śmierć	**Piotr Łykowski**
Zefon	**Jadwiga Skoczylas**
Ituriel	**Elżbieta Pańko**
Gabriel	**Tadeusz Pszonka**
Chrystus	**Czesław Gałka**
Archanioł Michał	**Zdzisław Nikodem**
Solo tenorowe	**Adam Zdunikowski**

Tańczą

Adam	**Andrzej Marek Stasiewicz**
Ewa	**Beata Grzesińska**
Szatan	**Marcin Kaczorowski**
Maria	**Izadora Stasiak**

Chór, Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego
Chór Dziecięcy "Alla Polacca", uczniowie Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie

Dyrygent
ANDRZEJ STRASZYŃSKI

Inspicjenci: **Teresa Krasnodębska, Marzenna Domagała**
Suflerzy: **Barbara Rakowska, Lech Jackowski**
Asystent reżysera: **Anna Staszak**
Asystent choreografa: **Janina Galikowska**
Dźwięk: **Iwona Saczuk**
Światło: **Stanisław Zięba**

Zakończenie ok. g. 21.50 — Jedna przerwa

Bieżący repertuar Teatru Wielkiego - Opery Narodowej znajdą Państwo w **TELEGAZECIE** na str. 294

Nakład: 1400 egz. — Druk bezpłatny

30 listopada 1993 r. o godz. 19

NIEZWYKŁY PORTRET DUCHOWY WIELKIEGO KOMPOZYTORA

w balecie Borisa Ejfmana

CZAJKOWSKI

do muzyki
PIOTRA CZAJKOWSKIEGO

V Symfonia, Serenada, Kaprys włoski, VI Symfonia (fragmenty)

Scenografia
Wiaczesław Okuniew

SANKT-PETERSBURSKI TEATR BALETU

po sukcesie w Paryżu

i wielkim tournée po Europie Zachodniej

Tylko raz w Warszawie

W STULECIE ŚMIERCI KOMPOZYTORA

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

artystyczno

impresariat

reklamowy

BASSO®

IMPRESARIAT rock, jazz, muzyka klasyczna
KONCERTY widowiska, plenery, happeningi
PROMOCJA CD, kasety, książki
REKLAMA .....

Plac Inwalidów 10/35a, 01-552 Warszawa
tel. (22) 39-21-58, fax (22) 39 42 91