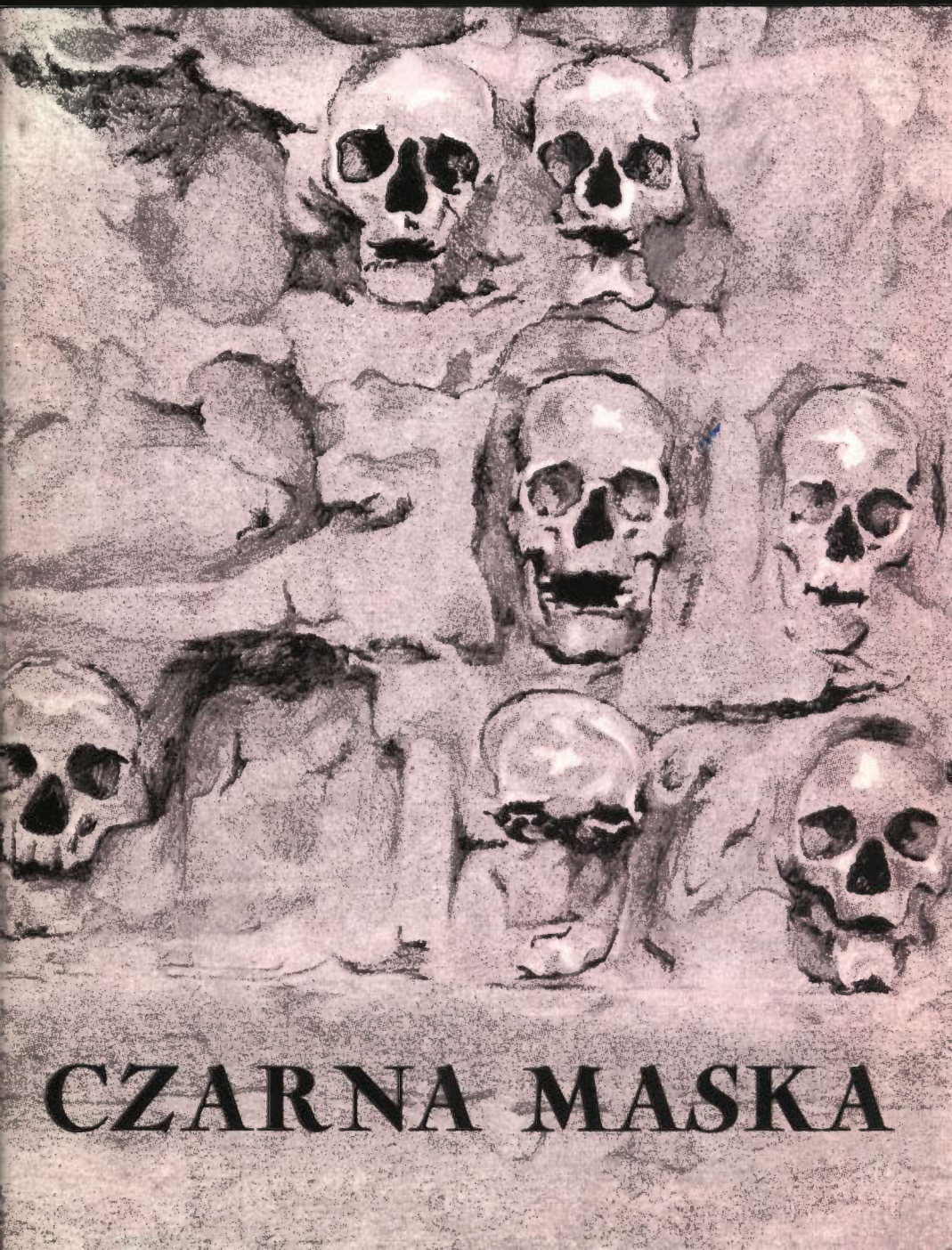
TEATR WIELKI

TEATR WIELKI W WARSZAWIE



CZARNA MASKA

TEATR WIELKI

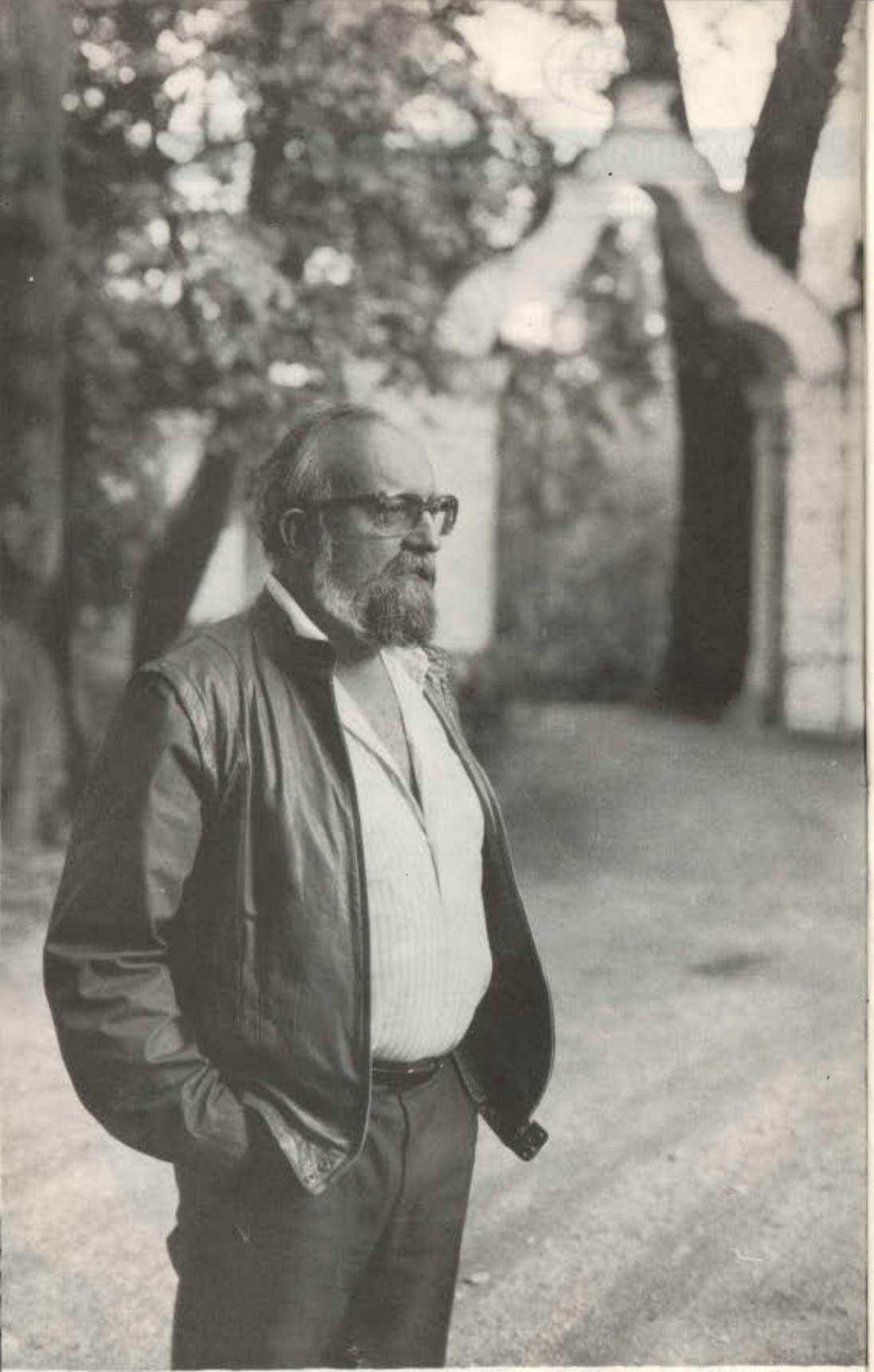
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

ROK ZAŁOŻENIA 1833
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

WARSZAWA 1
TEATR WIELKI

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

ROBERT SATANOWSKI



KRZYSZTOF PENDERECKI

CZARNA MASKA

(Die Schwarze Maske)

Libretto: Harry Kupfer i Krzysztof Penderecki
wg dramatu Gerharta Hauptmanna „Die Schwarze Maske"
polski przekład Antoniego Libery i Janusza Szpotańskiego

Kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski
Reżyseria: Albert André Lheureux (Belgia)
Scenografia: Andrzej Majewski
Kierownictwo chóru: Bogdan Gola
Choreografia: Zbigniew Juchnowski

premiery: 18 i 19 września 1988

Robert Satanowski

Albert André Lheureux

Andrzej Majewski

Bogdan Gola

Zbigniew Juchnowski

OBSADA

Silvanus Schuller	— Roman Węgrzyn, — Janusz Zipser (gość.)
Benigna	— Elżbieta Hoff, Barbara Rusin-Knap
Löwel Perl	— Jerzy Artysz, Wiesław Bednarek
Arabella	— Grażyna Ciopińska, Małgorzata Szmidt
Rosa Sacchi	— Wanda Bargiełowska, Maria Olkisz
Jedidja Potter	— Jacek Parol, Dariusz Walendowski (gość.)
François Tortebat	— Marek Dąbrowski, Wiesław Kruk
Daga	— Teresa Borowczyk, Ewa Czartoryska, Teresa Krajewska
Robert Dedo	— Czesław Gałka, Bronisław Pekowski
Pleban Wendt	— Jerzy Kulesza, Mieczysław Milun
Hadank	— Stanisław Kowalski, Krzysztof Szmyt
Hrabia Ebbo Hüttenwächter	— Ryszard Morka, Jerzy Ostapiuk
Hrabina Laura Hüttenwächter	— Anna Malewicz-Madey, Elżbieta Pańko
Schedel	— Jan Góralski, Ryszard Wróblewski, Zdzisław Książek-Rozenau
Anioł śmierci Johnson, Murzyn	— Anna Malewicz-Madey,
Doktor Knoblochzer	— Wiesław Kuźmiak, Waldemar Kalinowski

Chór Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego w Warszawie

Współpraca muzyczna: Adam Pałka, Tomasz Szreder, Tadeusz Wicherek
Asystenci reżysera: Marek Kossakowski,
Asystent chórmistrza: Mirosław Janowski
Scenografowie asystenci: Małgorzata Gibasiewicz, Ewa Loga-Sowińska
Praca nad słowem: Zbigniew Bogdański
Korepetytorzy solistów: Teresa Brzozowska, Helena Christenko, Magdalena Kubzda-Zawada, Danuta Pęczkowska
Inspicjenci: Halina Kerner, Teresa Krasnodębska
Suflerzy: Lech Jackowski, Barbara Rakowska

Hans Holbein Młodszy: *Starzec*

ALBERT ANDRÉ LHEUREUX

Urodzony w 1945 r. w Uccle, studiował kultury antyczne (w Athénée de Schaerbeek), medycynę i sztukę przekazu artystycznego radia i telewizji (Institut des Arts de Diffusion). Od szeregu lat jest wyjątkowo aktywny na najszerzej pojętym polu działań artystycznych. Pracuje jako reżyser teatralny (dramat, opera, komedia muzyczna, musical), filmowy, radiowy i telewizyjny. Organizuje zróżnego rodzaju wielkie widowiska plenerowe, imprezy sportowe, działa jako producent i animator złożonych form widowiskowych o wymowie nie tylko artystycznej, ale i społecznej (*Gala de 3 ème Age*, *Congrès National de la Confédération des Parents*, *Grand Congrès Politiques*).

Organizuje wielkie koncerty słynnych gwiazd estrady, pop music i jazzu. Jest również aktorem teatralnym i filmowym, oraz autorem adaptacji dzieł literackich dla potrzeb teatru (choćby *Czerwone i czarne* Stendhala). Sprawował funkcję dyrektora — fundatora Théatre de l'Esprit Frappeur, a także dyrektora artystycznego i technicznego Pałacu Sportów i Spectacle de Forest National, oraz dyrektora Théatre du Jardin Botanique. Ostatnio jest dyrektorem Théatre du Résidence Palace w Brukseli. Najznaczniejsze sukcesy w swej bogatej działalności odnosi jako reżyser. Ma na swym koncie kilkadziesiąt inscenizacji teatralnych dzieł najznakomitszych autorów klasycznych (Molière, Racine, Musset) i XX-wiecznych (Cocteau, Beckett, Shaw, Apollinaire, Genet, Ionesco). Jako reżyser operowy zrealizował kilka przedstawień w Opéra Royal de Wallonie w Liège, Opéra Royal des Flanders a także w Strasbourgu w Opéra du Rhin, Palais des Beaux–Arts w Charleroi i Théatre Royal de Mons. Zrealizował m.in. Ravela *Dziecko i czary*, Mozarta *Cosi fan tutte*, Saint–Saënsa *Samsona i Dalilę*, *Kopciuszka* Rossiniego, a także słynny musical Dale Wassermana *Człowiek z La Manchy*. Z twórczością sceniczną Krzysztofa Pendereckiego zetknął się bezpośrednio inscenizując w 1985 r. w Liège *Diabły z Loudun* we współpracy z Robertem Satanowskim. Spektakl ten powtórzony został następnie w Strasbourgu i Charleroi.

Albrecht Dürer: *Jeźdźcy Apokalipsy*

Potrzeba światła

Dlaczego śmierć? Dlaczego istnieją choroby? Dlaczego wojny?
– Skąd jest w nas owa Bestia, która niszczy Piękno, Pokój, Mądrość, Wolność, Równość?
– Skąd ten szał nietolerancji, który nie uznaje Różnic?
Nieodmiennie poszukujemy Światła, a przecież sami zdążamy jednocześnie ku zagładzie, prawdziwej Apokalipsie.
Od zarania dziejów, na scenie Świata rozgrywa się dramat wszelkiego rasizmu i wszelkiej nietolerancji, u podstaw których leżą dogmaty wszystkich odcieni.
Historia świata usiana jest wojnami, których źródeł należy szukać w różnicach ideologicznych, wielorodności wyznań, sekt religijnych i ich sprzecznych interesach ekonomicznych, a także w tym, iż, jakże często, ludzkość podlega rządom ludzi opętanych przez władzę – „Fanatykom Władzy".
W zadziwiający sposób wojny te poprzez brak higieny przynoszą zawsze ze sobą wielkie epidemie i choroby, takie jak na przykład dżuma, które kładą kres złu, z którego zrodziły się tak, jakby tryby wojny, zakażone brudem i zarazą musiały się zatrzymać.
Także ogromnemu konfliktowi o zasięgu ogólnoeuropejskim jakim w latach 1618–1648 była Wojna Trzydziestoletnia stanowiąca tło „Die Schwarze Maske" Pendereckiego położyła kres wielka epidemia dżumy.
Jeszcze raz wojna przyczyniła się do narodzin Czarnej Śmierci, która z kolei pożarła łono jakie wydało ją na świat i zatrzymała tryby machiny wojennej.
Czyż więc ludzkie szaleństwo nie prowadzi człowieka do samounicestwienia?
Historia ludzkości dowodzi, iż ten świat, nasz świat cyklicznie oczyszcza się ze swoich brudów, lecz, niestety, z powodu wypaczeń opinii i oportunizmu religijnego zbyt często mówimy wtedy o „karze boskiej", podczas gdy sami jesteśmy twórcami naszego upadku.
W dzisiejszej dobie nie sposób powstrzymać się od porównania dżumy z ową tajemniczą chorobą jaką jest AIDS. Dziesiątkuje ona Afrykę i Stany Zjednoczone, obecna wszędzie, pomimo iż w Europie usiłuje się ukryć prawdę o niej przed opinią publiczną.
W niespokojnych czasach, czasach wojen i konfliktów uczucia nasilają się i wychodzą na plan pierwszy naszych poczynań; rośnie chęć korzystania z doczesnych uciech, przesadnymi stają się namiętności, a więc i nienawiść do tego wszystkiego, co różne od utartych wzorców, a całość podporządkowana ucieczce od rzeczywistości, zamknięta w ramy karnawału ludzkiej kondycji. Człowiek odkrywa swoją bezgraniczną i straszliwą samotność, a wtedy w jego życie zdominowane przez seks, konsumpcję i pieniądze wkradają się zbrodnia i wyzysk bliźniego.
W tym końcu XX wieku ogromne brzemię przygniata nasz umysł i ciało niezliczoną ilością kontrastów, myśli, duchowej i moralnej zgnilizny, które charakteryzują naszą epokę. Większe niż kiedykolwiek jest nasze cierpienie psychiczne, a sens istnienia niejasny.
Czyż zatem nie ulegliśmy znowu rządom jakiegoś nowego szaleństwa, nowej chorobie schyłku naszego wieku, w którym wszystkie wymyślone przez cywilizację systemy obracają się żałośnie wniwecz?
Oto tematy, które Krzysztof Penderecki rozwinął w swym pełnym napięć, aż do końca bardzo spójnym dziele, w którym prawda – i to jaka! – stopniowo ukazuje się oczom widza.
Akcja, treść nie mają tutaj większego znaczenia, a ważną jest obecność wszystkich przesądów rasowych (problem Murzynów i Żydów), religijnych i społecznych pojętych jako źródło konfliktów, dla których rozwiązaniem jest Śmierć.
Czy pozostaje więc jakaś nadzieja?
Każdy indywidualnie musi odpowiedzieć sobie na to pytanie.
Wszyscy żyjemy w zamkniętym świecie osamotnienia istoty ludzkiej, rozdarci pomiędzy duchem a ciałem, pogrążeni w smutku, zatopieni w bólu

egzystencji, borykając się z nękającymi nas pytaniami, naszym materializmem lub Wiarą.
Pośród postaci występujących w „Czarnej Masce" odnajdujemy ateistę, katolików i zaciekłych jansenistów, protestantów a wśród nich fanatycznych hugenotów, Żyda, wolnomyślicieli, ludzi bez wiary żyjących jakąś niesamowitą energią, rodzajem wewnętrznego ognia. Jest więc tu cały świat ukazany nam w specyficznej sytuacji zagrożenia okrutną chorobą, co prowadzi do powstania niebywale silnych napięć między bohaterami dramatu. Uczestniczymy w makabrycznym tańcu istot przepojonych strachem przed śmiercią lub igrających z nią.
Czyżby więc Śmierć była wybawieniem?
Czy za granicą życia istnieje jedynie Nicość?
Czyżby Śmierć była jakimś rozwiązaniem?
Jest Ona końcem ostatecznym, czy tylko odejściem w inny wymiar i czas?
Dzieło Pendereckiego pozostawia te pytania bez odpowiedzi, a tym samym przypomina niesamowity taniec na wulkanie, pełen tajemniczych znaczeń, symboli, wielorakich postaw ludzkich.
Postanowiliśmy z Andrzejem Majewskim, że dekoracja, kostiumy, rekwizyty przepojone będą niepokojem, zwidami i halucynacjami, skrywaną zmysłowością.
Chcąc pozostać wierni utworowi i muzyce we fragmentach pełnych liryzmu i spokoju wprowadziliśmy biel śniegu, która ma tu moc oczyszczającą z zarazy przestrzeń, a także ciała i dusze bohaterów. Będą więc zimowe zawieje, które w czarowny sposób umieją wstrzymać czas i nadać mu wymiar wieczności.
W historii życia każdego z nas istnieją tysiące wymykających się nam szczegółów i właśnie z nich składa się Fantastyka Pendereckiego, Hieronima Boscha i wszystkich wielkich, zbudowana na konkrecie, ale z nadprzyrodzonych sił, które ingerują w rzeczywistość poza naszym rozumem, przeczuwane jedynie zmysłami, i atmosfery przesiąkniętej dziwacznymi konfiguracjami sytuacyjnymi, materią, bogactwem i ciężarem przeszłości.
Szlachetne drewno, weneckie szkło, brokatowe obrusy, wykwintnie nakryty stół, a wszystko to ma uświetniać Orgię Śmierci, jaką jest końcowa scena „Die Schwarze Maske". Albowiem możnaby powiedzieć, iż Śmierć bierze tu swój rewanż za orgię minioną, orgię życia, za pogoń za zmysłowością, której Benigna, ta piękna i tajemnicza istota, jest symbolem i środkiem. Dziwna kobieta, która chcąc umknąć przeszłości uciekła z Amsterdamu i osiedliła się w zapomnianym przez Boga i ludzi miasteczku na Śląsku. Jej otoczenie uważa ją za chorą, lecz to nie choroba drąży jej ciało i duszę, ale starannie ukrywana tajemnica... odsłoni się ona stopniowo przed Państwem oscylując pomiędzy złudzeniem a rzeczywistością, niczym obsesyjny cień naszej świadomości, wytwór i zemsta naszej podświadomości. Zepchnięta w jej mroki Przeszłość odzyska nagle swoją widmową rzeczywistość.
Otwórzcie ciała i dusze, nie zamykajcie ich, pozwólcie przyjść życiu i wolności.
A wtedy spełni się może to, o co prosi Benigna wołając:
„Światła, światła!
Potrzebuję światła!
Światła, światła!"
Gerhart Hauptmann, ten pochodzący ze Śląska wielki poeta dostarczył jednemu z naszych kompozytorów międzynarodowych wyjątkowego materiału do pracy dramaturgicznej. Próbowaliśmy wespół ze śpiewakami możliwie trafnie oddać Państwu rozdarcie, wewnętrzny krzyk i tajemnice wszystkich postaci.
Dziękuję Robertowi Satanowskiemu za to, że pozwolił mi zrealizować pierwszy w języku polskim spektakl „Die Schwarze Maske", który to utwór pozostanie klasyczną pozycją współczesnego repertuaru operowego. Cieszę się, że przyszło mi pracować przy realizacji tego dzieła i to w kraju jego kompozytora, którego „Diabły z Loudun" miałem już szczęście wystawiać.
Jest to dla mnie nieoceniony zaszczyt.

Albert-André Lheureux

z jęz. francuskiego przetłumaczyła Małgorzata Karczmarz

Albrecht Dürer: *Rycerz ze Śmiercią i Diabłem*

Czarna maska Krzysztofa Pendereckiego

„historia kultury jest przedewszystkim historią rozprawiania się ducha ludzkiego ze śmiercią".
Izydora Dąmbska

W twórczości Krzysztofa Penderecki wśród wielkich tematów niosących przesłania uniwersalne, tematem kluczowym podejmowanym z różnych perspektyw i niemal obsesyjnie powracającym w ciągle nowych kontekstach jest temat śmierci. Zjawisko śmierci bywa ujmowane dwojako: jako symbol unicestwienia i zagłady lub jako wyzwolenie od cierpienia i słabości. Zawsze jednak ze śmiercią wiąże się lęk, który jest reakcją człowieka na zagrożenie przez zjawisko przemijania. „Strach jest w nas (...) towarzyszy nam całe życie" pisze Delpierre. W perspektywie śmierci pojawiają się ze szczególną ostrością pytania o prawdziwe wartości. Odarty ze złudzeń człowiek musi stanąć wobec siebie w prawdzie.

W przeciwieństwie do Greków czy Rzymian, dla których śmierć choć budząca lęk traktowana była jako zjawisko należące do porządku natury, judaizm i chrześcijaństwo jako punkt wyjścia w myśleniu o śmierci przyjmuje przekonanie, że śmierć jest skutkiem grzechu pierworodnego, a więc rodzajem kary. Choć nieunikniona prowadzi ona jednak do nowego życia, które może być bądź wiecznym szczęściem, bądź wiecznym potępieniem.

Są epoki w sztuce europejskiej, w których dominuje wizja śmierci związana z perspektywą budzącego grozę i przerażenie sądu nad człowiekiem, są inne w których przeważa wizja śmierci — oczekiwanej wybawicielki od cierpienia i zła.

Ta ostatnia bliska ludziom we wczesnym chrześcijaństwie, ustępuje miejsca u schyłku średniowiecza fascynacji grozą i okropnością sądu. I tak przedstawienie ukrzyżowanego Chrystusa we wczesnym średniowieczu to wyobrażenie Chrystusa–Króla nawet z krzyża panującego nad światem i wybawiającego człowieka, podczas gdy późno–średniowieczne wizje ukrzyżowania skupiają się nad grozą cierpienia i śmierci nawet samego Boga. Nurt franciszkański wzywał do szczegółowego rozważania męki Chrystusa — *meditatio*, które zmierzało do wewnętrznego poruszenia człowieka — *compassio*, by go skłonić do naśladowania — *imitatio*. Potęguje się tendencja do wywołania emocjonalnego przeżycia religijnego i jego indywidualizacji. Akcenty dolorystyczne i niepokój o zbawienie inspirują formy artystycznej ekspresji w których kontrast i brzydota stają się uprawnionym środkiem wyrazu. Pojawiają się drastyczne opisy i realistyczne przedstawienia plastyczne zła. Obsesyjne tendencje późnego średniowiecza manifestujące się ruchem biczowników czy gorączką satanizmu znajdują swoje odbicie w sztuce nie tylko we wzbudzających grozę opisach umierania — *Ars Moriendi*, ale przede wszystkim w postaci niezliczonych przedstawień tańca śmierci. Zapoczątkowują ten okres słynne zaginione malowidła z cmentarza des Innocents (Niewiniątek) w Paryżu, które utrwala G. Marchaut w 1485 wydając *La danse*

Hieronymus Bosch: *Sąd Ostateczny*

macabre, (w kościele de Candebec odnaleziono nawet dokument z 1393 r. opisujący religijny taniec śmierci będący ilustracją kazania). W tej wizji śmierci nie ma miejsca na litość. J. Huizinga pisze, że wizja makabrycznego pojmowania śmierci jest wielką koncepcją kulturową: „Oto do wyobrażenia śmierci wkracza element nowy, fantastyczny i podniecający: zgroza która wyrosła z warstw świadomości przeniknięty straszliwą trwogą przed zjawami i która wywołuje zimny pot strachu". Trzeba jednak dodać, że takie unaocznienie i wyolbrzymienie grozy może być także formą przezwyciężania lęku przed śmiercią „Lęk wypowiedziany, przetransponowany na artystyczną wizję traci swe ostrze. Jego miejsce bodaj częściowo zajmuje postawa estetyczna" (I. Dąmbska).

Ciągłe memento mori prowadzi więc także do oswojenia się z niebezpieczeństwem.

W epoce renesansu nawiązanie do antyku, do helleńskiej naturalności i pogody w traktowaniu śmierci łagodzi średniowieczne wizje. Po Soborze Trydenckim jednak na fali kontrreformacji powracają wizje grozy Sądu Ostatecznego, coraz częściej obrazy i rzeźby przedstawiają tryumf śmierci. Pragnienie gwałtownych wzruszeń i jaskrawych efektów przynosi w sztuce baroku przedstawienia chwil konania i sądu pełne symboli śmierci: czaszek, szkieletów itd. Przedstawienia tańca śmierci charakteryzuje patetyczny gest często pełen teatralnej przesady. Ceremonie pogrzebowe nabierają charakteru wielkich widowisk teatralnych, w których zewnętrzna oprawa przesłania istotny sens.

W XX wieku ciąg doświadczeń dziejowych sprawia, że dla kolejnych generacji śmierć staje się w wymiarze dotąd niespotykanym brutalną, narzuconą realnością, często odartą z tego wszystkiego co stanowiło o jej godności i wielkości. Temat ten nadal podejmowany jest w sztuce, lecz zanika ów teatralny gest i patos związany z wyobrażeniem śmierci, a także wobec klęsk totalnych osłabia się poczucie jej indywidualnej wielkości i ważkości.

Krzysztof Penderecki już na progu twórczości w tekście *Strof* zamieszcza znamienne słowa „bez cierpień nie osiągnie swego kresu ludzki żywot" (Sofokles), „zawiłej sprawy czy zagadki pęta zdjąłem, rozsupłać węzła śmierci nie zdołałem przecie" (Omar el-Khajam). Świadomość cierpienia i poczucie bezsilności wobec tajemnicy śmierci staje się inspiracją dla kolejnych utworów. Zarysowują się jednak dwa odmienne spojrzenia na ten temat, które manifestują się w różnych gatunkach muzyki.

Pierwsze to poszukiwanie religijnego wymiaru tematu, które ma miejsce głównie na terenie muzyki kantatowo-oratoryjnej. Kolejne dzieła oparte na tekstach liturgicznych, pochodzących bądź z katolickiej liturgii łacińskiej (*Pasja wg św. Łukasza, Polskie Requiem*), bądź z liturgii prawosławnej (*Jutrznia*) ukazują cierpienie i śmierć przez pryzmat

Pieter Brueghel: *Triumf Śmierci*

wiary. Do tej grupy można także zaliczyć stojący na pograniczu gatunków, a oparty na stworzonej przez Miltona poetyckiej wizji historii biblijnej *Raj utracony*. Dla wszystkich tych dzieł charakterystyczna wydaje się ustalona hierarchia wartości, jasne rozróżnienie tego co dobre i co złe i w rezultacie poczucie sensu i ładu świata, pomimo istnienia zła, cierpienia i śmierci. I tak w *Pasji wg św. Łukasza*, gdy pełen nienawiści, ucieleśniający zło i przemoc, zadający cierpienie tłum zotaje przeciwstawiony Chrystusowi, który ze spokojem i miłością przyjmuje cierpienia za człowieka, zostają ukazane wartości najwyższe. Także w *Polskim Requiem*, choć dominuje dramatyczna budząca lęk wizja śmierci i sądu, religijny porządek wartości nie zostaje zachwiany.

Drugie odmienne spojrzenie na temat śmierci przynoszą nam dzieła należące do nurtu operowego, w których na pierwszy plan wysuwa się fascynacja potęgą zła. Próba rozumienia świata i szukanie prawdy dokonue się tam poprzez skupienie na człowieku, drążenie jego rzeczywistości wewnętrznej i odkrywanie zła. Człowiek zagrożony i bezradny wobec sił czających się nie tylko wokół niego ale i w nim samym, poznaje swoją słabość.

Pierwsza opera Krzysztofa Pendereckiego pod znamiennym tytułem *Diałby z Loudun* (1969) przedstawia proces i śmierć księdza Urbana Grandier oskarżonego o praktyki diabelskie. Ten zagubiony, uwikłany w swoje słabości człowiek osaczony przez głupotę, histerię i opętanie otoczenia odnajduje w obliczu śmierci heroiczny wymiar prawdy, w imię której, w starciu z nienawiścią i złem — ginie. Wymiar etyczny tego dzieła trzeba odczytywać poprzez obrazy przygniatającej mocy zła, przeciw której człowiek usiłuje się obronić.

W *Czarnej Masce* kompozytor posunął się jeszcze dalej tworząc wizję mrocznego, zawikłanego, rozdartego i pełnego zagrożeń świata zdążającego ku ostatecznej katastrofie. Ta kameralna ukończona w lecie 1986 roku opera jest bowiem wielkim metaforycznym obrazem tańca śmierci, w którym w swoisty sposób ożywa groza średniowiecznych, czy barokowych pełnych teatralnego patosu wizji *danse macabre*. Zetknięcie się Pendereckiego ze sztuką Gerharta Hauptmanna, która stała się podstawą opery poprzedził okres poszukiwań odpowiedniego tekstu w kręgu sztuk naturalistycznych, symbolicznych, ekspresjonistycznych — lecz nie tylko. *Panna Julia* Strindberga (twórcy także *Tańca śmierci*), *Żałoba przystoi Elektrze* O'Neila przywołującego antyczny mit *Orestei*, *Mistrz i Małgorzata* Bułhakowa, czy wreszcie *Faust* Goethego to pole poszukiwań kompozytora. Przypadkowe zetknięcie ze sztuką G. Hauptmanna wywołało niezwykle silny rezonans u kompozytora, tym bardziej, że sztuka ta nie wymagała tworzenia odrębnego libretta, wystarczyło wprowadzenie pewnych skrótów i modyfikacji, dokonane w porozumieniu z reżyserem projektowanej salzburskiej prapremiery, Harry Kupferem.

Sztuka *Czarna Maska* pochodzi z późnego, mało znanego okresu twórczości Hauptmanna. Po okresie dramatów naturalistycznych i neoromantycznych wizjach świata pełnego cudownych wydarzeń Hauptmann począł studiować dzieła mistyków, interesować się parapsychologią, światem magii i tajemnych sił rządzących człowiekiem. W kolejnych sztukach pojawia się coraz więcej obrazów pełnych grozy i niesamowitości, wieloznacznych postaci które cierpią, ale nie mogą zdobyć się na działanie. Ich mowa nie jest wyrazem jednostki czekającej na odpowiedź, nie prowadzi do dialogu, lecz jest wyłącznie wyrazem rzeczywistości wewnętrznej postaci. Przedstawiana rzeczywistość ulega ekspresjonistycznej deformacji, a uczucia — wyolbrzymieniu. Hauptmann nazwał sam siebie „naturalistą inferna". Jak pisze W. Schwinger był on pod wpływem wielkiego śląskiego mistyka z przełomu XVI i XVII wieku Jakuba Böhma, który w Bogu widział jedność dobra i zła i sądził że „w człowieku dobro może się wyłonić tylko z przepastności zła". W dramatach Hauptmanna istnieje jak to on sam określa „podwójna realność", co oznacza wyrazistą realność także ponadnaturalnej rzeczywistości.

Z tego okresu twórczości Hauptmanna pochodzi *Czarna Maska* (1928) która wraz ze sztuką *Jazda Czarownicy* (Hexenritt) została wydana pod wspólnym tytułem *Strachy* (Spuk). *Czarna Maska* jest rodzajem rozbudowanej sceny dramatycznej, w której punkt ciężkości przesuwa się z akcji na sytuację. Jest to sytuacja graniczna, sytuacja przed katastrofą zbliżającą się nieuchronnie. Wydarzenia i dialogi postaci nie są ważne dla nich samych, istotne jest to co się za nimi kryje: wewnętrzny świat postaci, splątane wątki ich losów. Teraźniejszość jest sposobem wywołania przeszłości, która jest kluczem do zrozumienia całości. Dramatyczna prawda wewnętrzna głównej bohaterki Benigny, jej rozdarcie pomiędzy to co duchowe i to co fizyczne, jej samotność, niemożność porozumienia się z innymi, naznaczenie przeszłością i zdominowujące coraz silniej całą jej osobowość uczucie strachu — odkrywa się stopniowo. Benigna w swym wielkim monologu-spowiedzi przeżywa wprawdzie tęsknotę za „inną egzystencją" i „świętą miłością", danymi jej kiedyś, lecz wszystko pochłonie wszechogarniający ją strach prowadzący do obłędu i tajemniczej śmierci. Jej los dokona się wśród postaci, które określi w scenie sza-

Pracownia Michaela Wolgemuta *Taniec Śmierci*

leństwa jako „potworne maski", „mizdrzące się i ględzące i mlaskające trupy", ale przyczyną sprawczą katastrofy jest Czarna Maska, postać, której wtargnięcie na scenę budzi grozę i przerażenie. „Maska jest (...) przede wszystkim znakiem czy symbolem tej czyhającej obok siły zewnętrznej, która w każdej chwili może zmienić naszą wewnętrzność" — pisze M. Janion, „Maska przekazuje niepewność i groźbę nagłych zmian nie do przewidzenia, których podobnie jak śmierci człowiek nie jest w stanie znieść. Wtargnięcie maski uwalnia to, co dla utrzymania stałego porządku było dotąd na uwięzi" — dodaje G. Bataille. Wieloznaczna i symboliczna postać Czarnej Maski w operze Pendereckiego ogniskuje w sobie całe zło przywołane z przeszłości, jest zwiastunem i przyczyną sprawczą nadchodzącej katastrofy. Nie wiadomo czy wyobraża ona postać karnawałową, zbiegłego niewolnika, anioła mściciela, morową zarazę czy śmierć. Ukazując swą potęgę i moc, wdziera się w świat pełen zawikłanych ludzkich przeżyć i spraw i tryumfuje w finale opery prowadząc taneczny korowód postaci na zatracenie. Na scenie pozostaje samotny Perl — ten który wie wszystko od początku — Żyd Wieczny Tułacz, narzędzie w rękach losu i świadek tragedii.

Dramaturgia opery Pendereckiego w wielu zakresach zgodna z koncepcją Hauptmanna różni się podejściem do formy. Hauptmann tak wypowiadał się na temat dramatu „Idealny dramat jaki chciałbym stworzyć nie miałby żadnego rozwiązania, żadnego zakończenia„ mówił też o „dramacie walki, która się nigdy nie kończy i podczas której obaj przeciwnicy w ramach danych przez autora znajdują się w stanie najwyższego napięcia". W *Czarnej Masce* ten stan napięcia istnieje na wielu płaszczyznach: między światem zewnętrznym niosącym zagrożenie (zaraza,

Hieronymus Bosch: *Sąd Ostateczny* (fragment)

pożar), a światem postaci scenicznych zgromadzonych w domu burmistrza Schullera; między teraźniejszością sytuacji przedstawianej, a przeszłością, która ją determinuje; między realnością ludzką, a realnością „tajemnych mocy"; a także między postaciami dramatu, które podlegają gwałownym uczuciom i namiętnościom: miłości i pożądaniu, nienawiści, chciwości, zazdrości.

Penderecki w swojej operze nie tylko zachowuje ale intensyfikuje i czyni wyrazistą poprzez środki muzyczne zawikłaną siatkę napięć. Można chyba powiedzieć, że dopiero w operze rzeczywistość wewnętrzna postaci, istniejąca poza słowami znajduje swoje uzewnętrznienie w muzyce. Myślę, że można nie rozumieć ani słowa tekstu, a dać się wciągnąć w ten obłędny świat muzycznej Apokalipsy. Bogactwo kategorii ekspresji w muzycznym świecie opery dookreślone jest (jak w wielu innych dziełach Pendereckiego) symbolicznie, przez pojawienie się szczególnie znaczących struktur muzycznych. Na pierwszy plan wysuwają się mistrzowsko wkomponowane w całość dzieła cytaty chorałów ewangelickich m.in. „Aus der tiefer Not" czy „O Haupt voll Blut" i funkcjonujący jako znak Apokalipsy fragment sekwencji *Dies irae* w formie autocytatu z *Polskiego Requiem* (krótki cytat z *Te Deum* kompozytora ma raczej znaczenie ilustracyjne). Silny kontrast z chorałami i *Dies irae* tworzą dochodzące z galerii cytaty z XVII wiecznej muzyki tanecznej (z *Musikalische Taffellustigung* śląskiego lutnisty E. Reusnera opracowane przez J. G. Stanley'a). Ta pogodna muzyka w kontekście całości robi wstrząsające wrażenie tańca na skraju przepaści. Przestrzeń muzyczną świata zewnętrznego (poza kurantem dzwonów) określają z jednej strony odgłosy muzyki karnawałowej wdzierające się coraz gwałtowniej, a tworzące poprzez rytm obsesyjnego tańca wizję „sfery nietrwałości, mijania, odmierzanego czasu, konającego karnawału, i postnej śmierci" (M. Janion) z drugiej zaś strony „niesamowite" brzmienie świata tajemnych mocy (glissanda, klastery) wyraźnie wyodrębniające się z kontekstu.

Mimo tych analogii w zakomponowaniu napięć wewnętrznych w przebiegu opery koncepcja całości formy u Pendereckiego różni się od koncepcji Hauptmanna. Forma muzyczna jest dla kompozytora formą zamkniętą, w dramaturgii opery musi więc dojść do kulminacji napięć i rozwiązania konfliktów. Dochodzi do tego zarówno na płaszczyźnie indywidualnego losu jak i na płaszczyźnie muzycznej. Po śmierci Benigny burmistrz Schuller nie może znaleźć pocieszenia w ramionach Dagi, swojej obłąkanej kochanki, jak to ma miejsce u Hauptmanna, on musi umrzeć — w geście rozpaczy popełnia samobójstwo. Zagłada obejmie poza Perlem, świadkiem wszystkie postaci dramatu, pozostanie totalny chaos. W płaszczyźnie muzycznej, po monologu-spowiedzi i scenie szaleństwa Benigny, które stanowią kulminację wyrazową opery, kończący operę taniec śmierci nawiązujący do motywów wstępu opery obejmuje mocną klamrą całość.

Zarówno w narracji muzycznej jak i w charakterystyce postaci szczególną rolę odgrywa rytm. Konstrukcje rytmiczne są ogromnie zróżnicowane, od pełnego uporządkowania bliskiego marszowości do odcinków ad libitum, w których swobodne repetycje figuracyjnych fraz powiązanych często skomplikowanym kontrapunktem tworzą kulminacje dynamiczno-ruchowe. Charakterystyczna jest tendencja do tworzenia struktur asymetrycznych w większym lub mniejszym stopniu. Motoryczne przebiegi rytmiczne w zmiennych metrach, ostre akcenty i bogate figury ruchowe dają wrażenie nieustannego przyspieszenia, ciągłego gorączkowego dążenia naprzód, w „pulsie

gorączkowym akcji tkniętej obłędnym ruchem" jak pisze B. Pociej. Ten klimat wzburzenia i gorączki jest w dużej mierze tworzony przez orkiestrę: tremola, tryle, szybkie repetycje grup dźwiękowych, ruch drobnych wartości krótkimi frazami przebiegających dużą przestrzeń dźwiękową posuwających sią coraz to wyżej aż do granic skali — prowadzą do ekstremalnych napięć wybuchających w gwałtownych kulminacjach. Wraz z wdzierającymi się z zewnątrz odgłosami muzyki upiornego karnawału tworzą klimat dźwiękowy, w którym rozgrywają się dramatyczne przeżycia postaci. Bogata instrumentacja przy ograniczonej obsadzie (z wyjątkiem rozbudowanej perkusji) wydobywa całą paletę barw od wirtuozowskich, charakterystycznych partii solowych instrumentów przywodzących na myśl partytury Straussa, aż do klasterów i glissand nawiązujących do doświadczeń okresu sonorystycznego, a pojawiających się jako symbol tajemniczych mocy i śmierci.

Charakterystyczne cechy warstwy rytmicznej i instrumentacji zostają dopełnione przez najbardziej chyba odmienną od innych utworów kompozytora harmonikę. Znika płynność i nasycenie tercjowością muzyki *Raju utraconego* czy *Te Deum*. Akordy oparte są o nałożone na siebie w odległości sekundy łańcuchy kwintowe. Dominują ostre współbrzmienia sekundowe, septimowe, nonowe zestawione z pustym brzmieniem kwint. Tylko w nielicznych, choć pełnych ekspresji fragmentach lirycznych wypowiedzi, te napięcia harmoniczne są łagodzone przez unisonowe prowadzenie instrumentów.

Siła muzycznej wizji w *Czarnej Masce* sprawia, że muzyka zdominowuje słowo. Muzyka wydobywa i ujawnia cały świat wewnętrznych przeżyć postaci dramatu, świata ukrytego za zasłoną powierzchownej konwersacji, urywanych krótkich i niejasnych wypowiedzi. Zdumiewa bogactwo odcieni muzycznej ekspresji od lekkich, pozornie beztroskich dialogów i kontrapunktycznie opracowanych wybuchów zbiorowego śmiechu, toastów czy gwaru ogólnej rozmowy, do niezwykłego natężenia ekspresji wzburzenia, przerażenia i grozy w scenie szaleństwa Benigny i w wizji ginącego świata.

Opera *Czarna Maska*, której muzyczne znaczenie wielokrotnie było porównywane do *Salome* Straussa pociąga i odpycha zarazem. Powraca natrętne pytanie, jak to się stało, że kluczowym tematem dla Krzysztofa Pendereckiego stała się śmierć. Izydora Dąmbska pisze: „Bawi się nieraz zuchwale najbardziej makabrycznymi jej obrazami ten, w kim przelewa się i kipi nadmiar życiowych sił i komu naprawdę śmierć jeszcze nie straszna".

Regina Chłopicka

Hieronymus Bosch:
Chrystus niosący krzyż
(fragment)

Hieronymus Bosch: *Piekielne budowle*

Gerhart Hauptmann (1862–1946)

Urodzony na Dolnym Śląsku, kształcił się w Szkole Realnej we Wrocławiu, w 1880 r. wstąpił do Szkoły Artystycznej i Przemysłowej, gdzie pragnął studiować rzeźbę. Już wówczas wykazuje zdolności literackie, uprawia poezję i formy narracyjne. W 1882 r. przenosi się do Jeny na tamtejszy uniwersytet, który jednak opuszcza już po pierwszym semestrze i wyjeżdża do Włoch, by tam poświęcić się rzeźbiarstwu. Po powrocie do Niemiec studiuje jeszcze w drezdeńskiej Akademii Sztuk Pięknych i na Uniwersytecie Berlińskim. Jednocześnie poznaje — na własną rękę — dramat rosyjski (Turgieniew, Tołstoj, Dostojewski) i francuski (Zola), pogłębia także wiedzę w zakresie filozofii i socjologii. W 1887 r. włącza się w krąg niemieckich naturalistów skupionych w awangardowej grupie „Durch". W 1889 r. w Berlinie powstało stowarzyszenie teatralne „Freie Bühne", scena która w intencji założycieli miała wyzwolić życie teatralne stolicy od względów komercyjnych, od powielania w nieskończoność stereotypowych sztuk salonowych i obyczajowych. Prezes stowarzyszenia Otto Brahm zainaugurował działalność „Freie Bühne" *Upiorami* Ibsena, którego dzieła stanowiły wówczas synonim nowego teatru o założeniach naturalistycznych. Kolejną premierą „Freie Bühne" był dramat Hauptmanna *Przed wschodem słońca (Vor Sonnenaufgang,* 20.X.1889); po niebywałym skandalu jaki wybuchł podczas premiery Hauptmann — początkujący, nieznany nikomu dramaturg — stał się człowiekiem sławnym. Jego pierwsza sztuka ukazywała „sceny upadlającego poniżenia" (A. Nicoll), gdzie syndrom nachalnego dorobkiewiczostwa nakładał się na obrazy upadku człowieczeństwa, alkoholizmu i dewiacji seksualnych. Ten „Ibsen całkowicie wyzbyty frazesów" (jak określił Hauptmanna krytyk berliński T. Fontane) stał cię czołowym autorem „Freie Bühne", a także zdobył rychło pozycję pierwszego spośród dramaturgów niemieckich. Jego wczesne sztuki pozostają w kręgu pasji społecznych autora, jego zainteresowania problemami ludzkiej egzystencji oglądanej jako wypadkowa nakazów biologicznych i presji środowiska. Kolejnym ważkim dokonaniem stał się dramat *Tkacze (Die Weber,* 1892), osnuty na tle autentycznego buntu tkaczy śląskich, buntu który opisał już Heine. Hauptmann rezygnuje tu z konstruowania postaci jednostkowego bohatera jako centralnej postaci dramatu, na rzecz ukazania anonimowej masy proletariatu, jej potężnej (choć nie w pełni uzmysłowionej) siły. Spektakl *Tkaczy* spotkał się z niezwykle silnym oddźwiękiem zwłaszcza w Paryżu (Théatre Libre 1892), gdzie „w akcie IV kiedy tkacze wtargnęli do dmu fabrykanta, widzowie zerwali się z miejsc" (M. Berthold). *Tkacze* byli odkryciem — odejście od tematyki mieszczańskiej na rzecz wprowadzenia na scenę proletariatu, stworzenie wspaniałego dramatycznego crescenda — narastania rewolty, wszystko to było w teatrze europejskim czymś zupełnie nowym.

Raz jeszcze powróci Hauptmann do wątku rewolty ludowej, tym razem sięgając jeszcze głębiej w przeszłość historyczną, do wojny chłopskiej z 1525 r. w dramacie *Florian Geyer* (1895). Obok tego powstają utwory napoły komediowe, przeniknięte gorzką ironią lub elementami

groteski: *Futro bobrowe* (*Der Biberpelz*, 1893), i *Czerwony kur* (*Die rothe Hahn*, 1901), „złodziejskie komedie (Nicoll). Odmienną problematykę przynosi *Zatopiony dzwon* (*Die versunkene Glocke*, 1896), dramat napoły baśniowy, wyrastający z literackiego świata symbolistów, prezentujący liryczną wizję ludzkiego życia, przypominającą *Peer Gynta* Ibsena. Ta sztuka rozpoczyna drugi — obok naturalistycznego — niezwykle istotny nurt w twórczości Hauptamnna, nurt symboliczny, posługujący się niekiedy zawiłą, nie do końca czytelną metaforyką, sięgający do poetyki snu, marzenia i halucynacji jako stanów o równej dla teatru realności co jawa. Od tej pory w wielu dramatach Hauptamnna pojawiać się będzie mieszanina wątków i sposobów obrazowania. Pozornie jednoznaczne w swej ostrej wymowie społecznej dramaty przechodzić będą niepostrzeżenie w poetycki, liryczny świat cudownej baśniowej iluzji. Takie elementy wystąpiły już w *Wniebowzięciu Hanusi* (*Hanneles Himmelfahrt*, 1894), gdzie nieszczęsna mała samobójczyni odtrącona przez najbliższych przeżywa przed śmiercią cudowne wizje niebiańskiej szczęśliwości. Dziełem o wyraźnie metaforycznym charakterze, pełnym symbolicznych podtekstów jest *A Pippa tańczy* (*Und Pippa tanz*, 1906), utwór sąsiadujący z brutalnie realistycznym dramatem *Rose Bernd* (1903), przedstawiającym gwałt, niedolę i najprymitywniejsze biologiczne namiętności. W 1911 r. artysta raz jeszcze powróci do swej naturalistycznej wizji brutalnego świata w dramacie *Szczury* (*Die Ratten*), ukazującym dekadencję moralną niemieckiego społeczeństwa w przededniu I wojny światowej. „Jak to wszystko trzeszczy, jak się sypie za tapetą zmurszała ściana! Wszystko tu jest spróchniałe!" — mówi jeden z bohaterów dramatu.

Hieronymus Bosch: *Sąd Ostateczny* (detal)

W rok po *Szczurach* Hauptmann otrzymuje literacką nagrodę Nobla.

W czasie I wojny światowej daje się zarazić patriotyczną euforią społeczeństwa, jednak rychło realne życie przywodzi go do opamiętania: na froncie ginie jeden z jego wnuków. W 1922 r. odbywa się niezwykle uroczyście obchodzony jubileusz 60 rocznicy urodzin artysty, połączony z wielkim festiwalem jego sztuk. W 1929 r. ukazują się dwie nowe sztuki Hauptmanna wydane pod wspólnym tytułem *Strachy* — są to *Czarna maska* (*Die schwarze Maske*, 1928) i *Jazda czarownicy* (*Hexenritt*). Tutaj Hauptamm sięgnął do pism mistyka śląskiego Jakuba Böhme (przełom XVI–XVII w.), do odzywającego się raz po raz w historii europejskiej od czasów herezji manichejskiej przekonania o samoistności zła, o jego potężnej sile przyciągającej. Osobną grupę sztuk stanowią dramaty Hauptmanna karmiące się wątkami wielkich dzieł teatralnych przeszłości — taka swoista „literatura o literaturze" — ożywają tu po raz drugi postaci (czy pomysły) Szekspira i Homera (*Winterballade*, 1917, *Hamlet in Wittenberg*, 1935, *Der Bogen des Odysseus*, 1914).

W okresie narastania ideologii nazistowskiej Hauptmann przyjmuje ją początkowo, by potem zrozumieć prawdziwe oblicze tej fascynacji. Świadectwem tego zrozumienia, artystyczną ekspiacją staje się fragment (wydanej dopiero po wojnie) sztuki *Ciemności* (*Die Finsternisse*, 1937), będącej hołdem wobec pamięci żydowskiego przyjaciela. Ostatnia wielka tetralogia sędziwego artysty (*Iphigenie in Aulis* 1944, *Agamemnons Tod* 1946, *Elektra* 1948, *Iphigenie in Delphi* 1942) powracająca raz jeszcze do helleńskiego mitu o tragedii rodu Atrydów, staje się jednocześnie wielką metaforą współczesnego losu. Etyczna wymowa tego ostatniego dzieła jest jednoznaczna: zbrodnia, której nie zdoła odkupić żadne cierpienie może zostać zmyta jedynie poprzez zagładę całego rodu.

Treść opery

Akcja opery rozgrywa rozgrywa się zimą 1662 r. na Śląsku, w małym miasteczku Bolkenhain, zrujnowanym w wyniku Wojny Trzydziestoletniej, mającej jedoznacznie podłoże religijne. Pokój westfalski przyniósł wprawdzie prawne zabezpieczenie wolności wyznania, nie zapewnił jednak prawdziwego pojednania innowiercom. Po opustoszałych drogach grasują bandy rozbójników, coraz uporczywiej powtarzają się pogłoski o epidemii dżumy — „Czarnej śmierci". W miasteczku karnawałowe pochody z maskami i przebierańcami.

Akcja opery, trwająca około stu minut, rozgrywa się bez przerwy przy zachowaniu pełnej jedności czasu i miejsca — w zamkniętej przestrzeni domu burmistrza Schullera. Tutaj na proszonym obiedzie spotykają się wszyscy uczestnicy dramatu: burmistrz i jego piękna żona Benigna, jej wychowanica mulatka Arabella, żydowski kupiec, opat katolicki, pastor luterański, hrabia - ewangelik, dwaj służący - jansenista i wyznawca kawinizmu. Zanim jeszcze zasiądą przy okrągłym stole, z dalekiej podróży przybywa stary przyjaciel burmistrza i jego żony — kupiec Löwel Perl, przywozi dla pań drogocenne klejnoty i wieści z wielkiego świata. On także nie rozumie czemu burmistrz Schuller i jego piękna, wytworna, wysoko wykształcona i szalenie bogata żona postanowili opuścić Amsterdam i zagrzebać się na tym odludziu. Przybywają kolejni goście; tematem rozmów stają się okoliczności zabójstwa Wallensteina, a także fascynująca wszystich tajemnicza dama — Benigna i jej przybrana siostrzenica — mulatka Arabella. Tę ostatnią adoptował pierwszy mąż Benigny Mijnher van Geldern, spostrzegłszy ją pewnego razu na statku handlowym. Uwagę hrabiego Ebbo Hüttenwächtera — żarliwego wielbiciela kobiet — przykuwa nie tylko egzotyczna Arabella, ale i prześliczna służąca burmistrza Daga, dziewczyna o powierzchowności Madonny. Jej ojciec został zamordowany w czasie walk religijnych, ona sama ocalała dziwnym zrządzeniem losu w zasypanej piwnicy. Uwagę zebranych w salonie przykuwa głos kurantów — to burmistrz pragnąc zrobić przyjemność żonie polecił zainstalować na wieży kościoła w Bolkenhain takie same kuranty, jakie grały w Amsterdamie z Niewe Kerk. Benigna jest wyraźnie wstrząśnięta, podobnie jak służący Jedidja Potter, który upuszcza z wrażenia srebrną tacę, tłukąc wszystkie naczynia. Atmosfera staje się coraz bardziej napięta, kiedy wbiega przerażona Daga donosząc, że jakiś człowiek w czarnej masce wszedł przez mur do ogrodu. Ledwie burmistrzowi udało się ją uspokoić, przez komnatę przelatuje puszczyk — ptak śmierci. Przesądny Jedidja Potter zaczyna śpiewać pieśni nabo-

Salzburger Festspiele 1986, *Czarna maska*

żne, by odegnać zły czar. Nienaturalnej wysokości człowiek w czarnym płaszczu z trupią czaszką zamiast twarzy wpada do komnaty i zaczyna niesamowity taniec. Benigna Schuller słabnie z przerażenia, Arabella i Róża Sacchi (jej dama do towarzystwa) wyprowadzają ją z pokoju. Niepostrzeżony wchodzi potężnie zbudowany Murzyn i odciska na białym obrusie swą dłoń, po czym bezszelestnie opuszcza komnatę. Jedidja Potter prowadzi gości na galerię, by obejrzeli nowe obrazy zakupione przez burmistrza. Benigna i Löwel Perl spotykają się w salonie; następuje teraz wielka scena spowiedzi — wyznania Benigny, która opowiada Perlowi o swym życiu. Miała piętnaście lat, kiedy uwiódł ją zbiegły niewolnik murzyn Johnson — człowiek bez skrupułów, okrutny, żądny złota, rozpustny. Benignę łączyła z nim przedziwna godna Freudowskiej psychoanalizy, upokarzająca zależność erotyczna. Johnson zmusił ją gdy miała lat osiemnaście, by wyszła za bogatego kupca van Gelderna, wówczas siedemdziesięcioletniego. Van Geldern adoptował jej córkę Arabellę, a ją samą otoczył opieką i pragnął dopomóc w zerwaniu z niewolniczą zależnością od Johnsona. Temu ostatniemu płacił ogromne sumy; wszystko to jednak nie uchroniło van Gelderna od zemsty murzyna. Kiedy Benigna poradziła mężowi, by przestał ulegać szantażowi Johnsona, ten podstępnie zabił van Gelderna. Wtedy zainteresowała się nim policja, Johnson musiał uciekać, nigdy jednak nie zrezygnował z szantażowania Benigny i wyłudzania od niej pieniędzy. Wówczas Benigna poznała Silvanusa Schullera, który zakochawszy się w niej zaproponował jej małżeństwo. Miała nadzieję, że w ten sposób uniknie dalszych nagabywań ze strony Johnsona. Schuller uwielbiający Benignę zgodził się na wszystkie jej warunki, także i na to, by ich małżeństwo nigdy nie zostało faktycznie spełnione. Zgodził się także na wyjazd z Holandii do małej mieściny na Śląsku. Tam Benigna podsunęła mu Dagę jako kochankę. Tymczasem nadzieja oderwania się od Johnsona okazała się raz jeszcze złudna — Löwel Perl przywiózł kolejny list z żądaniem pieniędzy. Benigna traci coraz bardziej równowagę nerwową, przeraża ją odcisk czarnej dłoni, który spostrzega nagle na obrusie. Zza okna dobiega posępny śpiew — sekwencja żałobna Dies irae. Benignie wydaje się, że słyszy jakieś dziwne stukania, twarze biesiadników wydają się jej wykrzywiać groteskowo. Widząc nadchodzącego męża, wybiega. Schuller zwierza się Perlowi, jak bardzo czuje się samotny. Spełnia wszystkie życzenia żony, mając nadzieję, iż w ten sposób zyska chociaż trochę jej uczucia. Perl zabiera burmistrza na galerię, w salonie spotykają się Jedidja Potter — pogrążony w coraz bardziej widocznym obłędzie religijnym, obsesji winy i śmierci, i Daga, która wzbudza w służącym posępną namiętność. Kiedy Potter zostaje sam, ukazuje się ten sam co przedtem Murzyn, kantem ręki uderza go w kark i zabija. Potter osuwa się pod stół, tak iż jest prawie niewidoczny. Przez salon przesuwają się kolejne pary: Róża Sacchi i organista Hadank, który na próżno namawia ją do wspólnego wyjazdu, pastor i hrabia Ebbo, podrażniony obecnością opata Roberta Dedo, wreszcie Schuller i Benigna, która błaga męża o wybaczenie jej ciężkich grzechów i namawia, by natychmiast uciekali z Bolkenhain. Schuller zgadza się, wyjadą do Wenecji przez Pragę i Wiedeń, zanim to jednak nastąpi, burmistrz musi spotkać się z opatem Dedo i radnymi w Bolkenhain, ma bowiem — zgodnie z życzeniem Benigny — podpisać akt darowizny na rzecz klasztoru. Ziemie, które pragnie podarować opatowi, hrabia Ebbo uważa za część spadku należnego mu po przodkach. Na tym tle dochodzi do niemiłego incydentu, hrabia sugeruje bowiem, iż opat — młody trzydziestokilkuletni człowiek — jest kochankiem Benigny i tylko z tego powodu jej mąż zapisał klasztorowi te posiadłości. Tymczasem Benigna spotyka się z Różą Sacchi, obie są niezwykle zdenerwowane niesamowitą atmosferą, jaka panuje w domu burmistrza: „jakby za każdą ścianą, za każdymi drzwiami, czaiła sią zbrodnia, rabunek i gwałt". Benigna domyśla się, że Johnson przybył osobiście w ślad za listem powierzonym Perlowi. Mówi jej to jej oszalały, przyspieszony puls, łomot serca. Nie jest w stanie wyjechać, uciec — musi go zobaczyć raz jeszcze: „Jestem jak zwierzę, wiem o tym.. zresztą tak właśnie o mnie mówił — co bite, poniewierane, nie przestaje się łasić". Róża nie jest w stanie uspokoić szalejącej Benigny, wtedy obie spostrzegają trupa Jedidji Pottera. Benigna domyśla się, że padł on ofiarą gniewu Johnsona. Obie wybiegają gwałtownie.

Do opustoszałego salonu wchodzą wszyscy goście wraz z burmistrzem Schullerem. Róża przybywa by prosić o spowiednika dla Benigny, która nagle zasłabła. Hrabia Ebbo nie panując już nad sobą, oskarża Benignę o niewierność wobec męża, którego miałaby zdradzać z opatem książęcym Dedo. Jednocześnie zebrani w salonie burmistrza dowiadują się, że w mieście szerzy się dżuma, ludzie w obłędzie wybiegają z domów i rzucają w konwulsjach na śnieg. Wszyscy spostrzegają martwego Pottera i myślą, że on także padł ofiarą zarazy. W najwyższej panice biegną ku drzwiom, zza okna dobiega ponownie posępny śpiew „Dies irae dies illa". Wchodzi Róża oznajmiając o śmierci Benigny. Schuller biegnie na górę, skąd za chwilę słychać strzał, który nakłada się na żałobny śpiew chóru.

Dyrektor techniczny:
mgr inż. Jerzy Bojar
Kierownik pracowni scenograficznej:
Maria Gibasiewicz
Kierownik działu dekoracji i kostiumów:
mgr inż. Kanizmierz Olbryś
Kierownicy pracowni:
Janina Ajnenkiel, Lidia Gierusz, Tadeusz Iwanowski, inż. Wiesław Kalinowski, Jan Lipiec, dr inż. Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Wojciech Niedbał, Tomasz Penciak, Józef Rotuski Elżbieta Sławińska, Marek Sotek, Julian Woroniecki, Małgorzata Zdrodowska, Stanisław Żelechowski
Kierownik działu elektrycznego:
inż. Piotr Marconi
Kierownik działu sceny:
mgr inż. Mirosław Łysik
Brygadierzy sceny:
Andrzej Nowolski, Marek Popis
Światło:
Stanisław Zięba
Dźwięk: Ewa Skrzecz

Redakcja programu: Ewa Obniska
Opracowanie graficzne: Hanna Karpińska
Redaktor techniczny: Janusz Wójcik

Reprodukcje zdjęć: Jacek Giluń

Druk ZPR/zam. 286/88 nakł. 10.000 U-100

TEATR WIELKI

SCENA DUŻA

cena: 150 zł

TEATR WIELKI

ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

ROK ZAŁOŻENIA 1833

Dyrektor naczelny i artystyczny
ROBERT SATANOWSKI

KRZYSZTOF PENDERECKI

CZARNA MASKA

(Die Schwarze Maske)

Libretto: Harry Kupfer i Krzysztof Penderecki
wg dramatu Gerharta Hauptmanna „Die Schwarze Maske"
polski przekład Antoniego Libery i Janusza Szpotańskiego

Kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski
Reżyseria: Albert André Lheureux (Belgia)
Scenografia: Andrzej Majewski
Kierownictwo chóru: Bogdan Gola
Choreografia: Zbigniew Juchnowski

premiery: 18 i 19 września 1988

P R E M I E R A B

Poniedziałek, 19 września 1988 r., godz. 19.oo

O b s a d a:

Silvanus Schuller . . . . . JANUSZ ZIPSER /gościnnie/

Benigna . . . . . BARBARA RUSIN-KNAP

Lövei Peri . . . . . WIESŁAW BEDNAREK

Arabella . . . . . GRAŻYNA CIOPIŃSKA

Rosa Sacchi . . . . . MARIA OLKISZ

Jedidja Peller . . . . . DARIUSZ WALENDOWSKI /gościnnie/

François Tortebat . . . . . WIESŁAW KRUK

Daga . . . . . EWA CZARTORYSKA

Robert Dedo . . . . . BRONISŁAW PEKOWSKI

Pleban Wendt . . . . . JERZY KULESZA

Hadank . . . . . STANISŁAW KOWALSKI

Hrabia Ebbo Hüttenwächter . . . . . JERZY OSTAPIUK

Hrabina Laura Hüttenwächter . . . . . ELŻBIETA PAŃKO

Schedel . . . . . JAN GÓRALSKI

Anioł śmierci . . . . . ANNA MALEWICZ-MADEY

Doktor Knoblochzer . . . . . WIESŁAW KUŹMIAK

oraz

Czarna maska . . . . . ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA /artysta baletu/

ORKIESTRA, CHÓR I BALET TEATRU WIELKIEGO

Statyści

DYRYGENT

R O B E R T S A T A N O W S K I

Asystenci reżysera: Marek Koczkowski, Grzegorz Boniecki
Asystent choreografa: Janina Galikowska
Inspicjenci: Teresa Krzemedębska, Halina Kerner
Suflerzy: Barbara Rakowska, Lech Jachowski
Kierownik grupy statystów: Bolesław Cejk

Zakończenie przedstawienia ok. godz. 20.4o

Nakład: 12oo egz.

DRUK BEZPŁATNY