

Andrzejewski śpiewany

LUCJAN KYDRYŃSKI

Teatr Wielki w Warszawie: **BRAMY RAJU** Joanny Bruzdowicz. Dramat muzyczny wg Jerzego Andrzejewskiego; libretto: Joanna Bruzdowicz i Jerzy Lisowski. Inscenizacja i reżyseria: Marek Grzesiński, scenografia: Wiesław Olko, kostiumy: Irena Biegańska, choreografia: Zofia Rudnicka, kierownictwo muzyczne: Agnieszka Kreiner; kierownik chóru Centralnego Zespołu ZHP: Sabina Włodarska. Prapremiera 15 XI 1987

Nie czas tutaj, ani miejsce na analizę *Bram raju* Andrzejewskiego, zwłaszcza że ta niezwykła opowieść, napisana przed niespełna 30 laty, była w swoim czasie jedną z najgłośniejszych w dorobku pisarza, toteż omawiano ją i komentowano wielokrotnie. Nie sposób jednak nie przypomnieć jej choćby na tyle, na ile pomoże to w zrozumieniu trudności piętrzących się przed librecistą i kompozytorem przenoszącym literacki oryginał na scenę operową. Librecista i kompozytor to zresztą w tym przypadku jedna i ta sama osoba: polska kompozytorka osiadła na stałe w Brukseli, Joanna Bruzdowicz.

„...na pustyni wznoszą się święte mury i baszty Jerozolimy i na niej, martwej i spalonej słońcem, otwierają się przed spragnionymi i łaknącymi olbrzymie bramy raju...” — pisał Andrzejewski. Do tych bram raju, do wymaganych złotych murów Jerozolimy marzeń i nadziei, podąża dziecięca krucjata, pełna wiary, że to właśnie jej czystość i bezbronność zdoła wyzwolić Grób Chrystusa z rąk pogańskich. Urzeczony religijnym zapalem młodzieży i uległy boskim nakazom, jakie rzekomo kierują młodymi krzyżowcami, stary mnich dołącza do dziecięcych szeregów, a pragnąc, aby niewinność była tarczą chroniącą młodych od wszelkiego zła, nakłania ich do wypowiedziania się z ewentualnych grzechów. I oto przed mnichem porażonym usłyszonymi wyznaniem otwiera się przepaść mrocznych emocji, przyziemnych, wstydliwych motywów i powiązań wiodących małych pielgrzymów ku nieuchronnej zagładzie; to nie boskie nakazy, lecz mniej lub bardziej występne fascynacje erotyczne grupki inicjatorów wyprawy pociągnęły za sobą ufne i naiwne dzieciaki. Zrozpaczony mnich usiłuje powstrzymać bezsensowną krucjatę, ale jest już za późno na perswazje: ogarnięte duchem zbiorowości szeregi pozostają głuche na jego nawoływanie; idą przed siebie, tysiącami drobnych stóp trapiących przeciwstawiającego się im zakonnik. „I szli całą noc”.

To lakoniczne końcowe zdanie, złożone ledwie z czterech słów, ta tragiczna pointa przypowieści o skomplikowanych, tajemnych motywacjach dziwacznych ludzkich poczynków, jest zarazem... drugim zdaniem książki. Pierwsze, ogromne, wijące się niczym wolno płynąca rzeka poprzez wiele stron, krążące jak gdyby śladami Joyce'owskiego *Uliksa*, zawiera całą treść i całą akcję. Jak z tych dwu zdań wykroić libretto?

Jak rozbić je na dziecięce głosy i na rosnący niepokój, a wreszcie bezsilną rozpacz mnicha? Bruzdowicz (wspólnie z Jerzym Lisowskim) wybrnęła z tych dylematów w sposób nadzwyczaj udany: skonstruowała libretto sugestywne, zwarte, nie gubiące niczego z wątków i z podtekstów oryginału i nie gubiące piękna prozy Andrzejewskiego (zaginięło dopiero, choć na szczęście nie całkiem, w realizacji wokalne, niejednokrotnie zacierającej w śpiewie sens słów). Główną postacią — tragicznym bohaterem i jednocześnie swoistym komentatorem zdarzeń — pozostaje Mnich; jego rozmówcami — pięciorgo młodych, których wyznań wspólnie z Mnichem słuchamy, natomiast wiąże całość i jednocześnie stara się z powodzeniem utrzymać jej poetycki klimat głos niewidzialnego Narratora...

Wspominałem o śpiewie, ale Joanna Bruzdowicz słusznie nazywa swoje *Bramy raju* dramatem muzycznym, a nie operą; śpiew w tradycyjnym rozumieniu tego słowa nie jest tu bowiem ani jedyną, ani nawet najważniejszą formą wokalne wypowiedzi — kompozytorka stosuje takie środki wyrazu, jakie do danego tekstu czy danej sytuacji dramaturgicznej uważa za najbardziej adekwatne. Jest tu więc, oczywiście, śpiew (głównie w partiach chóru dziecięcego), lecz jest i sprechgesang, jest recytacja, jest szept i krzyk, jest wokaliza,

przy czym te różne formy operowania głosem dopełniają się w sposób całkowicie naturalny, przechodzą jedna w drugą, zazębiają się wręcz niedostrzegalnie, tak silnie powiązane są z przebiegiem akcji. Podobnie warstwa instrumentalna, rozpisana na orkiestrę i taśmę, ogarnia słuchacza, jednak nie atakuje, nie jest agresywna, współtworzy klimat przypowieści pozostając jednocześnie jak gdyby w cieniu wydarzeń.

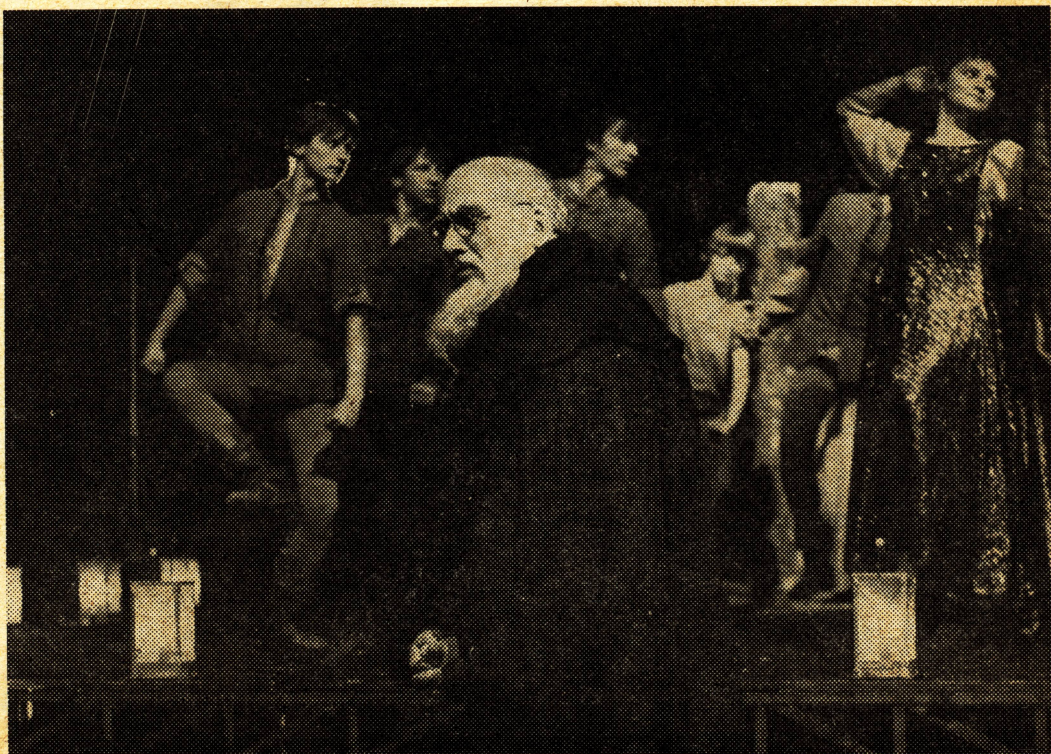
Być może zresztą myślę się w ocenie jej funkcji, prawdopodobnie bowiem do tego cienia przesunęła ją inwencja inscenizatora kierującego uwagą widza i słuchacza raczej ku elementom wizualnym spektaklu. Bo, jak mi się wydaje, w warszawskiej prapremierowej inscenizacji nastąpiło zderzenie dwu całkowicie odmiennych koncepcji scenicznej wersji *Bram raju*. Bruzdowicz pomyślała swój utwór kameralnie: sześć osób obsady i głos narratora z taśmy, niewielki chór dziecięcy, niewielka, 14-osobowa orkiestra i znów taśma — zmieszczały się to wszystko na małej scenie, w kształcie statycznego, może w rodzaju *Edypa Strawińskiego* z pamiętnej inscenizacji Swinarskiego i Kosińskiego?...

Nie takie przedstawienie obejrzelśmy w Teatrze Wielkim. Marek Grzesiński zrobił z *Bram raju* brawurowe, wprowadził niespełna godzinne tylko, niemniej szalenie intensywne widowisko, misterium o barokowym bogactwie środków, szokujące i fascynujące widza, choć może nie całkiem satysfakcjonujące słuchacza. Myślę zresztą, że wobec słuchacza — i wobec kompozytorki, przede wszystkim — poczuł się nie bez winy, sam przecież wyznał w programie: „Problem sprzeniewierzeń wobec intencji autora musi być za każdym razem podejmowany na nowo i na

nowo rozstrzygać trzeba w swoim sumieniu, co jest według mnie artystyczną koniecznością w konstruowaniu spektaklu, a co chwilowym kaprysem reżysera przekornego i przewrażliwionego na punkcie swojej autonomii. Z jednej strony poczucie autorstwa wobec dzieła teatralnego, z drugiej poczucie wykonawstwa wobec partytury. Granica pozostaje wciąż płynna”.

Jakiegokolwiek jednakże byłby winy Grzesińskiego wobec partytury *Bram raju*, to wypadłoby mu je wybaczyć, zważywszy jak intrygujące i piękne stworzył przedstawienie. Zaczyna się co prawda niewygodnie, trzeba bowiem długo przemierzać labirynty korytarzy teatru — przecież Wielkiego! — by dobrać wreszcie na widownię zaimprovizowaną na obrotowej, ruchomej platformie ułożonej pośrodku dużej sceny teatru. Orkiestra usytuowana jest w dwu miejscach: instrumenty smyczkowe i dęte na platformie, za ostatnim rzędem krzeseł, natomiast perkusyjne — pod jedną ze ścian sceny; zanim jednak dyrygująca spektaklem Agnieszka Kreiner podniesie batutę, najpierw otacza nas muzyka elektroniczna ze stereofonicznie rozmieszczonych głośników, potem pieśni małych pielgrzymów dobiegające gdzieś z oddali — dopiero później dołącza „żywa” muzyka, a Mnich relacjonuje swój przejmujący, proroczy sen wieszczący zagładę krucjaty. Podnosi się kurtyna i wizję Mnicha ilustruje scena choreograficzna, potem rusza dziecięca krucjata, a my — publiczność ruszamy za nią; platforma, na jakiej ustawiono krzesła widzów, podąża za dziećmi, do przodu...

W ten sposób, już na wstępie, Grzesiński wskazuje drogę, którą zamierza poprowadzić spektakl. Po pierwsze zatem — retrospekcje, zdarzenia, o jakich bohaterowie dramatu opowiadają przywołując je z zakamarków pamięci, rozgrywane są jednocześnie w scenkach pantomimiczno-choreograficznych; każde z pięciorga młodych zwierających nam — w jaki sposób, o tym za chwilę — swoje wstydlive sekrety, ma zatem odpowiednika w młodych tancerzach (uczniach



Jerzy Artysz (Mnich). Fot. Jacek Giluń

szkoły baletowej), podobnie jak tancerze wyobrażają również postacie, o jakich wspomina się w ich zwierzeniach (Hrabia Ludwik, Grek, Młynarz). Po drugie — dzięki wprowadzeniu „wędrującej” widowni, Grzesiński włącza publiczność w sposób maksymalny w bieg zdarzeń, pozwalając nam towarzyszyć krucjacie w jej pochodzie i zatrzymywać się wraz z nią na kolejnych etapach jej dalekiej drogi ku „bramom raju”. Do tych dwu podstawowych pomysłów inscenizacyjnych dochodzi jeszcze trzeci, równie istotny dla ostatecznego kształtu utworu: każdy z pięciorga młodych krzyżowców (Jakub, Aleksy, Robert, Maud, Blanka) spowiada się ustami swego... Anioła Stróża. To usta Aniołów, których postacie nadnaturalnej wielkości unoszą się ponad naszymi głowami, odsłaniają tajniki ich serc i ich dusze. Wizja tych pięciu ogromnych Aniołów — zamiast pięciorga młodych — bardzo jest sugestywna, a poza tym — jakież to znakomite wybrnięcie z sytuacji, dla inscenizatora zdawałoby się bez wyjścia: jakimi wokalistami obsadzić postacie kilkunastoletnich dziewcząt i chłopców, aby i wiarygodnie wyglądały, i jednocześnie satysfakcjonowały głosowo?

Jesteśmy zatem w środku akcji; głosy dochodzą nas z góry, z boku, zza sceny, a gdy w wędrowce za krucjatą zatrzymujemy się, by słuchać kolejnych wyznań bulwersujących Mnicha, odsłaniają się boczne kieszenie sceny dopełniając opowieści Aniołów komentarzem choreograficznym, rodzajową sceną. Nie zawsze są to, co zrozumiałe, sceny porywające wizualnie, czasem jednak wyobraźnia malarska Grzesińskiego kreuje obrazy, jakie na długo pozostają w pamięci, obrazy o wstrząsającej wymowie — choćby początkowa scena wizji złowieszczonego snu Mnicha, z dzieśiatkami ciał małych ofiar porzuconymi na wielkiej, pustej przestrzeni, choćby płynące Bizancjum, wyczarowane z wielkiej, tej prawdziwej, widowni teatru, żarzącej się płomieniami ognisk, spośród których hrabia Ludwik unosi na białym rumaku (tak, jest, żywym, żywym!) maleńkiego Aleksego, uratowanego z pożogi. Czuje się w tej inscenizacji klimat przypowieści Andrzejewskiego, czuje się jej żarliwość i... jej bezsilność wobec tajemnic ludzkiej osobowości, w jakiej niejednokrotnie samemu tak trudno się odnaleźć. Sądzę, że jeśli nawet nie jest to inscenizacja wierna dramatu Bruzdowicz (a obawiam się, że chyba nie jest), to na pewno jest wierna Andrzejewskiemu, zaś uzyskanie takiej wierności w przypadku *Bram raju* niewątpliwie jest godne uznania.

W rezultacie jednak trudno mi pisać szerzej — co paradoksalne w wypadku dramatu muzycznego — o warstwie muzycznej przedstawienia, tak bardzo przytłacza ją tutaj inwencja inscenizatora. Nie można natomiast nawet i w tym spektaklu pominąć znaczącej kreacji Jerzego Artysza w roli (w partii?) Mnicha; to na warszawskiej scenie artysta, który najpełniej potrafi połączyć znakomitą sztukę wokalną z bardzo dobrym aktorstwem, który nie tylko śpiewa, lecz zawsze stwarza silnie wyrazistą, prawdziwą, wiarygodną postać. Tak jest i tym razem. ■