

«CHŁOPI»

w Teatrze Wielkim

Droga „Chłopów” na scenę Teatru Wielkiego nie była prosta. Zaczęło się od Teatru Ziemi Mazowieckiej. Krystyna Berwińska i Wanda Wróblewska na 10-lecie prowadzonego przez siebie teatru zamierzały wystawić sceniczną adaptację „Chłopów”. Zadanie zgoła karkołomne: w dwugodzinny spektakl zamknąć czterotomową epopeję, w której nurt epicki, liryczny, splata się z nurtem dramatycznym, realistycznym, stanowiąc nierozdzielny i jakże ważką część dzieła. Jak przenieść na scenę poetyckie opisy owego „kołowrotu przyrody”, z którym związane są losy ludzi, ich praca na roli, ich życie i dramaty? Postanowiono uciec się do pomocy muzyki, a raczej chóru, który przejąłby na siebie liryczną, poetycką warstwę spektaklu. Skomponowanie muzyki powierzono Witoldowi Rudzińskiemu, który napisał szereg scen chóralnych („Jesień”, „Zima”, „Deszcz”, „Śnieg”, „Wiosna”, „Burza”), stanowiących konstrukcję wypełnioną scenami dramatycznymi.

„Chłopi” w Teatrze Ziemi Mazowieckiej z Jagną — Emilią Krakowską (było to w 1966, a więc jeszcze przed telewizyjnym serialem) objęli całe województwo warszawskie i doczekali się inscenizacji w dwu innych teatrach...

Tymczasem kompozytor, uważając że w muzyce teatralnej tkwił materiał na dzieło samodzielne większego formatu, rozbudował wybrane sceny liryczne ze scenicznych „Chłopów” na oratorium, które nazwał „Lipce”.

„Niestety — jak pisze Witold Rudziński — filharmonia, dla której utwór został napisany, ociągała się z wykonaniem, przerażona ogromną ilością instrumentów perkusyjnych, przydzielanych zgodnie z partyturą chórowi i orkiestrze”.

Do wykonania oratorium nie doszło, ale autorki scenicznej adaptacji „Chłopów” zaproponowały Witoldowi Rudzińskiemu napisanie opery „Chłopi” i natychmiast zabrały się do pisania libretta.

Witold Rudziński miał już niemałe doświadczenie operowe: w latach 1948—1951 napisał operę „Janko Muzykant”, w latach 1955—1958 „Komendanta Paryża” (o Jarosławie Dąbrowskim). Oba dzieła zostały wystawione (w Operze Byłomskiej i Poznańskiej) i oba spotkały się z ostrą krytyką. Nie owijając się w bawełnę — były po prostu nu-

dne i rozwlekłe. Kompozytor wyciągnął jednak ze swoich porażek wnioski i już następne dwa jego dzieła operowe, do tekstów Bogdana Ostromeckiego „Odprawa posłów greckich” i „Sulamita”, napisane są zwięźle, oznaczają się dużą oszczędnością środków, skondensowaną ekspresją. „Odprawa” robi karierę, największą chyba z polskich oper współczesnych; nagrana na płycie, inscenizowana w telewizji, kilkakrotnie emitowana przez radio, wystawiona przez Operę Krakowską i warszawski Teatr Wielki, otrzymała nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Monako.

Taką ogromną, doprowadzoną do perfekcji kondensacją treści i wyrazu odznacza się również partytura „Chłopów”. Jest to przecież tetralogia operowa. Tetralogia skondensowana w jednym wieczorze. Librelistki odrzuciły wszystkie wątki uboczne koncentrując się na losach Jagny, Boryny, Antka i Hanki, splecionych z losami chłopskiej gromady, z przemijaniem pór roku, nieustannym zmaganiem się człowieka z naturą. Język, którym przemawiają bohaterowie operowych „Chłopów”, także uległ ogromnej kondensacji a zarazem, niezbędnej w tekście przeznaczonym do śpiewu, rytmizacji.

Muzyka Rudzińskiego nie jest jednolita. Język muzyczny kompozytor wiąże ściśle z dramaturgią. W scenach lirycznych, w chórach, stanowiących poetycką konstrukcję opery, w scenach rodzajowych, tanecznych stosuje muzykę utrzymaną w duchu ludowym; w partiach dramatycznych operuje swobodną techniką atonalną, niejednokrotnie posługuje się techniką aleatyczną. Głównym środkiem tworzenia nastroju, kontrastów, jest koloryt brzmienia, on też jest jednym z wątków charakterystycznych postaci, sytuacje, stany psychiczne bohaterów. Dla uzyskania ludowego klimatu muzyki Rudziński obok tradycyjnej orkiestry wprowadza instrumentarium, które pozwala mu na stosowanie „malarstwa krajobrazowego”, jak to sam kompozytor nazywa.

Używa więc kawałków wysuszonego drewna, krowich dzwonków, kos, harmonijki ustnej, młotków, kościelnego dzwonu. Przy pomocy takiego pomocniczego instrumentarium tworzy niezwykle sugestywne obrazy dźwiękowe, na których m. in. oparte są cztery króciutkie wstępy do poszczególnych aktów — „pór roku”: wstęp do „Jesieni” to obraz je-

siennego pastwiska z monotonnym dźwiękiem krowich dzwonków, „Zima” — brzęczenie janczarów i charakterystyczne stukoty towarzyszące sannie po polnych drogach, „Wiosna” — poświsty ptaków splecione z dalekim dźwiękiem, „Lato” — brzęk ostrzonych kos na tle prościutkiej melodii harmonijki ustnej, której dźwięki unoszą się nad głowami słuchaczy, zwielokrotnione przez głośniki ukryte w kopule sali teatralnej. Nb. na tegorocznej Jesieni Warszawskiej słyszeliśmy niejedną kompozycję pełną odgłosów wsi, brzęczenia kos, rechotania żab, piszków ptasich. Moda na hiperrealizm wdziera się od dwu lat także do muzyki. Zwróćmy jednak uwagę, że Rudziński tworzył swoje „malarstwo krajobrazowe” znacznie wcześniej i że te jego „muzyczne obrazy” są dramaturgicznie uzasadnione, więcej — niezbędne do stworzenia dźwiękowego klimatu spektaklu.

Partytura jest mozaiką złożoną z kilkudziesięciu, a może i stu kilkudziesięciu drobnych scenek muzycznych, pisanych różnym językiem i posiadających różne środki wyrazu. Całość jednak poddana jest ścisłej dramaturgii, w której każda kulminacja przygotowana jest wielostopniowym narastaniem napięcia, tworzącym linię falujących wzniesień i osłabień emocji. Po osiągnięciu szczytu ekspresji następuje z reguły uspokojenie — epizod poetycki, od którego znów zaczyna się nowy rozdział muzycznego dramatu. W I akcie taką kulminację stanowi wypędzenie Antka i Hanki przez Borynę, po czym następuje bardzo piękny, liryczny ustęp chóralny „Deszcz”, w którym Rudziński przez szelest ocieranych instrumentów perkusyjnych i eksponowanie w chórze spółgłosek językowo-zębowych uzyskał efekt śniący, deszczu, szelestu opadających liści. Ten obraz dźwiękowy wprowadza słuchacza do sceny „Zaduszek”, jednej z najpiękniejszych w operze, pełnej nastroju, lirycznego smętku, gdzie na pastelowe tło kolorystyczne nałożony jest śpiew Szymona, który pokazuje małemu Witkowi groby powstańców i opowiada o powstaniu 1863.

W partyturze co krok napotykamy na fragmenty muzyczne dużej urody kolorystycznej, melodycznej, na interesujące struktury rytmiczne: fragmenty symfoniczne w scenie wesela, w karczmie, pożaru brogu (świetny obraz muzyczny osiągnięty

techniką aleatyczną), bitwy w lesie, procesji, śmierci Boryny, ariosa Hanki w I akcie, Agaty, Jagny oczekującej na powrót Antka, szeroka pieśń Antka „Jestem i ostanę na praojcowej grudzie”, duety Jagny z Antkiem, z Jasiem kłerykiem, wszystkie partie chóralne, a zwłaszcza chóry otwierające „Zimę”, „Wiosnę” i „Lato”, wspomniany chór w scenie Zaduszek, „Śnieg” poprzedzający scenę podpalenia brogu, zamykający operę chór „Nazajutrz dzień podniósł się bardzo cudny”, wyciszający emocję po niezwykle gwałtownej scenie kamienowania i wyrzucenia Jagny ze wsi... Nieczęsto spotyka się operę, z której po jednorazowym wysłuchaniu można by zapamiętać tyle pięknej muzyki...

Witold Rudziński rozpoczął pisanie muzyki do „Chłopów” jesienią 1970, pisał „jednym tchem przez prawie dwa lata”, jak się zwierza w wywiadzie udzielonym Bogusławowi Kaczyńskiemu. W tym czasie libretto Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej zostało nagrodzone na konkursie zorganizowanym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Opera Rudzińskiego zainteresowała się od początku dyrekcja warszawskiego Teatru Wielkiego. ówczesny kierownik artystyczny Jan Krenz i dyrektor Zdzisław Sliwiński wyznaczyli termin premiery na czerwiec 1974, powierzając kierownictwo muzyczne Antoniemu Wicherkowi. Wicherka dotrzywał terminu, wystawiając operę Rudzińskiego już jako kierownik artystyczny Teatru Wielkiego.

Współpraca Antoniego Wicherka z Witoldem Rudzińskim nie zaczęła się zresztą od „Chłopów”. Dyrygent dzieł z kompozytorem zawody i sukcesy. Dyrygował prapremierą „Komendanta Paryża” w 1960, nagrywał na płyty „Odprawę posłów greckich”, a później prowadził tę operę w warszawskim Teatrze Wielkim. Zna doskonale specyfikę muzyki Rudzińskiego, potrafi twórczo konstruować i realizować muzyczną dramaturgię zawartą w partyturze. Toteż trudno sobie wyobrazić lepszą realizację muzyczną „Chłopów” jak ta, którą otrzymała opera w Warszawie, mimo iż kompozytor nakładał tak na chór (przygotowany przez Henryka Wojnarowskiego) jak i na orkiestrę (mnóstwo drobnych cząsteczek muzycznych i mnóstwo niespotykanych w orkiestrze operowej instrumentów), a także i na solistów bardzo trudne, czasem wręcz karkołomne zadania.

Arcytrudne zadanie mieli też reżyser i scenograf. Jak tu z tego mówić scen, scenek, mozaiki kontrastujących ze sobą cząsteczek stworzyć jednolite przedstawienie? Jak zamknąć w jednym wieczorze kilkadziesiąt obrazów, składających się na tę tetralogię? Żadne triki techniczne ze sceną obrotową, szufladkową, ze zmianą opuszczanych i podnoszonych dekoracji nie dalyby owej kondensacji, płynnego następstwa scen wymaganego przez dramaturgię partytury. Danuta Baduszkowa i Andrzej Sadowski posłużyli się zatem jednolitą dekoracją, stanowiącą tło dla wszystkich scen opery. Jest to ogromny płat pola, wznoszący się amfiteatralnie ku tyłowi kolosalnej sceny, zamknięty horyzontem, po którym płyną chmury, prze-

dłużony ku przodowi sceny podłoga rozmalowana na wąskie pasma żaglonów. Na amfiteatralnym polu przy pomocy prostych zabiegów (smugi śniegu, kopki zboża, zapalone świece, zielonopopielate bazy) zmieniały się „pory roku”, rekwizyty wnoszone przez aktorów (worki z kartoflami, wózek ręczny, posłanie dla Boryny, koła, kosy itp.) znaczyły zmianę miejsca. W czterech tylko scenach wjeżdżały z boków ściany weselnej izby, karczmy, izby w Borynowej chacie, odcinając sceny kameralne od amfiteatralnego tła. Intensywności dodawały widowisku kostiumy Zofii Wierchowicz. Ich barwa w scenach pracy, codziennego szarego życia lipieckiej gromady, wtapiała się w barwę dekoracji, natomiast w scenach świątecznych, na weselu, w karczmie, na procesji, w scenach załotów tworzyły żywą, wypuklającą się, świecąca w reflektorach plamę barwną. Widoczne to jest zwłaszcza w scenie tańców weselnych, rozwirowanych i zapamiętanych (choreografia Witolda Grucy), a jednocześnie wplecionych w dramat rozgrywający się między Boryną, Jagną, Mateuszem, Wójtem...

Początkowo, jak to bywa przy inscenizacjach nieznanymi oper współczesnych, śpiewacy Teatru Wielkiego nie odnosili się podobno do swoich partii z entuzjazmem. Nic dziwnego — uczyć się trudnych partii po to, aby zagrać spektakl kilka razy... Wkrótce jednak muzyka Rudzińskiego wciągnęła wykonawców, a niedługo też okazało się, że „Chłopi” mają powodzenie i zapewne nieprędko zejść z afisza. Role w utworze są nie tylko skomplikowane muzycznie i wokalnie, ale też wymagają bardzo dobrego aktorstwa. Z tego trudnego zadania wywiązały się dobrze nie tylko soliści kreujący czołowe partie, lecz również cały zespół chóralny, mający duże i odpowiedzialne role wokalne i aktorskie. Nie sposób jednak nie wymienić najlepszych wykonawców, a więc Bożeny Bełwej (Jagna), Mariny Hristovej-Klimek (Hanka), Bożeny Brun-Barańskiej (znakomita Dominikowa), Edwarda Pawlaka (Boryna), Jana Czekaya (Antek), Bogdana Paproczyńskiego (Szymon), Krystyny Szczepańskiej (Agata)...

Niewykonalny, zdawałoby się, zamysł ukazania „Chłopów” na scenie operowej zakończył się — wbrew przewidywaniom znawców problematyki operowej i jeszcze liczniejszych wiecznych malkontentów i przeciwników opery współczesnej — sukcesem. Sukcesem twórców i realizatorów. Operowa kariera reymontowskich „Chłopów” zmusza do refleksji nad ogromnymi możliwościami, jakie kryją się w tzw. „epickim” nurcie operowym, nad możliwościami nowych opracowań klasycznych tematów, a także tematów zaczerpniętych z literatury współczesnej. Nic to nowego, dobrze o tym wiedział Verdi sięgając po dzieła Szekspira, Hugo, Dumasa. Mamy już zresztą w polskiej operze współczesnej podobne przykłady, że wspomnę o „Jutrze” Bairda i „Pierścień wielkiej damy” Bukowskiego. Kto następny?