

UNIwersytet Jagielloński
Instytut Filologii Polskiej
Zakład Teatru

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE
Archiwum Zakładowe
31-002 Kraków, ul. Senacka 6

KRZYSZTOF PRUS

ŚWIATOWA PRAPREMIERA OPERY ROMANA PALESTRA
"ŚMIERĆ DON JUANA".

PRÓBA OPISU PRZEDSTAWIENIA WALDEMARA ZAWODZIŃSKIEGO
W OPERZE KRAKOWSKIEJ.

Praca magisterska pod kierunkiem doc. dr hab.

KAZIMIERZA NOWACKIEGO

K. Nowacki

UNIwersytet Jagielloński
Instytut Filologii Polskiej
31-007 Kraków, ul. Grodzka 15

30.09.1992v.

Kraków 1992

Spis treści.

CZĘŚĆ PIERWSZA:

Uwagi o trudnościach związanych z opisem przedstawienia operowego	3
--	---

CZĘŚĆ DRUGA:

Dzieło Romana Palestra i jego realizacja w Operze Krakowskiej	14
- Rozdział pierwszy:	
"Śmierć Don Juana" - "akcja muzyczna" Romana Palestra	15
- Rozdział drugi:	
Realizacja sceniczna utworu Romana Palestra w inscenizacji Waldemara Zawodzieńskiego	21
- Rozdział trzeci:	
Próba opisu spektaklu Waldemara Zawodzieńskiego	36

CZĘŚĆ PIERWSZA

Uwagi o trudnościach związanych z opisem przedstawienia operowego.

Wprowadzenie	4
Dotychczasowe próby opisu spektaklu muzycznego	4
Naczelna kategoria dla opisu przedstawienia operowego	5
Trudności opisu wobec konwencji operowej	7
Opis przedstawienia a pojedynczy spektakl	11
Zakończenie	12
Przypisy	13

Wprowadzenie.

Pytanie, które powinno paść na wstępie do próby opisanie spektaklu operowego brzmi: czy opis taki jest w ogóle możliwy. Pomijamy tu kwestię jego zasadności i cały spór na temat, czy - albo, jak zwykle się ten problem omijać: do jakiego stopnia opera jest widowiskiem teatralnym, czy /do jakiego stopnia/ koncertem muzycznym. Pozostanie faktem, że w zbiorowej świadomości ludzi teatru w Polsce, jest ona rodzajem ożywionego muzeum, tak pod względem podejmowanej przez nią tematyki, jak techniki scenicznej, którą operuje.

Jednak wyrażająca się w braku opisu niechęć polskiej teatrologii do opery, leży przede wszystkim w niemożliwości wykonania takiego założenia. Potwierdza to niemal kompletny brak opisów takich przedstawień, w których muzyka odgrywa rolę większą, niż służebna wobec pozostałych ich składników. ^{1/}

Dotychczasowe próby opisu spektaklu muzycznego.

Pierwszą, i jak dotąd prawdopodobnie najpełniejszą próbę opisanie spektaklu muzycznego na świecie, podjęto stosunkowo niedawno, bo w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Dotyczyła ona wystawionej w czerwcu 1975 roku "Historii Żołnierza" Igora Strawińskiego do tekstu C.-F. Ramuza, w reżyserii Jean-Pierre'a Ryngearta i pod kierownictwem muzycznym Jean-Michela Vaccaro. ^{2/}

W celu wiernego opisanie rzeczywistości scenicznej, zaangażowano cały sztab specjalistów, składający się m.in. z reżysera i kierownika muzycznego. Efekt wypadł co najmniej

niezadawalająco. Obszerna, bo licząca sto kilkadziesiąt stron tekstu, co wydaje się liczbą nieadekwatną do tego krótkiego przecież przedstawienia, praca składała się z szeregu rozdziałów, poruszających kolejno problemy literackie, muzyczne i inscenizacyjne. Bodaj najslabiej wypadła część dotycząca muzyki. Choć obfitujący w nuty i wykresy tekst wymagał od czytelnika specjalistycznej wiedzy, niewiele mówił po pierwsze o związku muzyki Strawińskiego z librettem Ramuza, po drugie o specyfice spektaklu.

Podstawową wadą wspomnianego opisu było powodujące nieczytelność przedmiotu rozbicie. Zabrakło podkreślenia związku pomiędzy poszczególnymi składnikami przedstawienia, zatarł się jego wyraz emocjonalny.

Naczelną kategorią dla opisu przedstawienia operowego.

Wniosek, jaki stąd wypływa, jest następujący: w celu niezbędnego dla czytelności ujednolicenia opisu, należy odnaleźć w przedstawieniu jakąś naczelną kategorię, najważniejszy, bo świadczący o charakterze przedstawienia składnik, przez pryzmat którego można ocenić lub obiektywnie opisać pozostałe składniki.

W wypadku odtwarzania spektaklu w teatrze dramatycznym, spektaklu, który bazuje na tekście literackim, najskuszniej wyjść od owego tekstu, od słowa. To właśnie słowo, sposób jego ułożenia /opracowanie tekstu - interpretacja reżyserska/ i wypowiedzania /interpretacja aktorska/ decyduje o kierunku, w którym poszła inscenizacja. Słowo porządkuje działania sce-

niczne, wyznacza oś dramaturgiczną, wyłania konflikt, nieraz ujawnia warstwę psychologiczną i nadaje przedstawieniu rytm.

Lecz co będzie głównym wyznacznikiem dla opisu pragnącego wierne przekazania rzeczywistości scenicznej opery, która w ogólnie panującym przeświadczeniu jest także, albo i prawie wyłącznie dziełem muzycznym? Odpowiedź nasuwa się jednoznaczna: muzyka. Problem w tym, że muzyki, jako sztuki abstrakcyjnej, słowami, które z natury rzeczy są konkretne, opisać się nie da. Pozostaje przyjąć wyznacznik dramatyczny leżący najbliżej muzyki: tekst. Tym razem istota problemu nie będzie tkwiła w możliwości opisu, a w jego zasadności. Co zrobić, jeżeli z woli kompozytora czy realizatora, tekst pozostaje w sprzeczności z muzyką, np. w formie ironicznego komentarza, czy wtedy, gdy chodzi o rozdźwięk między wiedzą o danej sytuacji widza i bohatera.^{3/} Albo wtedy, gdy libretto nie stanowi istotnej kategorii dla reżysera, nerw dramatyczny nie dotyka słów, którymi operują bohaterowie. Poza tym, w praktyce nieczęsto tak się zdarza, a jeśli rozpatrywać tłumaczenia dzieł obcych autorów wystawiane w Polsce prawie nigdy, by muzyka i libretto prezentowały zbliżony poziom artystyczny. Choć na szczęście w rozgorzałej na nowo dyskusji, czy wystawiać operę w języku oryginału, czy przekładzie przeważa pierwsza opcja, dzięki czemu włoska, francuska czy niemiecka w charakterze muzyka nie zostaje zanieczyszczona przynależnym do naszej mowy ojczystej szeleszczeniem, to o ile samo dzieło na tym zyskuje, o tyle operujący polskim przekładem libretta opis straciłby adekwatność do swego przedmiotu, rozkładając akcenty inaczej, niż miało to miejsce na scenie.

Czy opisywać w takim razie toczącą się na scenie akcję? A jeżeli akcja zamiera, co jest uzasadnione zwłaszcza przy

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE
Archiwum Zakładowe
31-002 Kraków, ul. Senacka 6

wykonywaniu pełniących liryczną funkcję arii? Zresztą nawet w wypadku poważnie traktowanego tworzywa literackiego, podobnie jak w niemuzycznym dramacie, fabuła najczęściej stanowi tylko pretekst dla ukazania napięć wewnątrz i pomiędzy postaciami.

Opisywać napięcia? Temu właśnie służy muzyka, której, jak wspomnieliśmy, opisać się nie da.

Trudności opisu wobec konwencji operowej.

Założmy, że znaleźliśmy poszukiwany wyznacznik dla opisu, abstrakcyjnego na razie spektaklu operowego. Przenosimy go teraz na konkretny grunt teatralny. Przy próbie takiego opisu, który programowo nie ograniczałby się tylko do obiektywnego odwołania inwentarza użytych środków teatralnych bez próby ich zrozumienia i oceny, pojawia się podstawowa trudność, tkwiąca w konieczności przymknięcia oczu na sceniczną umowność większości realizacji, zacierającą, czy wręcz ośmieszającą treść i sens danego przedstawienia.

Umowność ta na ogół wynika nie tyle, jak zwykło się sądzić - z teoretycznych założeń gatunku, ile z niedogodności tkwiących w praktyce teatralnej. W głównej mierze dotyczy ona najniezbędniejszego dla teatru składnika, mianowicie aktora. Mit o sile i barwie głosu zależnych od rozmiarów tuszy jego posiadacza nie może oczywiście pozostać bez wpływu na wiarygodność przedstawianych osób i wydarzeń, tym bardziej, gdy niescenicznej postawie śpiewaka towarzyszy jego nazbyt zaawansowany wiek. Na braku odpowiednich warunków fizycznych dopiero zaczyna się problem związany z tzw. aktorstwem operowym.

Dodajmy do tego brak elementarnej często techniki scenicznej, powodujący budowanie postaci na schemacie kilku koślawych póz i gestów. Postaci, której w momencie odśpiewywania trudniejszych partii nie uwiarygodni nawet największy wrodzony talent mimiczny. Jak na złość, literatura postawiła mur nie do przeskoczenia, zmuszając śpiewaka do ukazywania na scenie stanów ekstremalnych, związanych z namiętnościami miłości i śmierci. Każde z tych zagadnień powoduje trudność innego rodzaju. Nie wystarczy wiarygodnie odegrać zgon, jeżeli sytuacja wymaga, by w chwili otrzymania śmiertelnego ciosu odśpiewać "ostatkiem sił" wielostrofową arię. Co do miłości, ustalono, że w teatrze operowym nie może obyć się to bez aranżowania scen erotycznych, zresztą wzajemne obmacywanie stanowi najwygodniejszy dla wykonawców sposób usprawiedliwienia swej obecności na scenie. Rzecz w tym, że i w tej dziedzinie ominęły operę rewolucje t^aetralne i obyczajowe, toteż skutkiem niepisanej prawa, erotyka nie może być zbyt śmiała. Nie chodzi tu o skądinąd uzasadnione ukazywanie nagości, lecz o wszystkie sytuacje między namiętnymi kochankami, którzy sprawiają wrażenie, że zabroniony jest im np. pocałunek. Całkowita umowność w tej materii byłaby zrozumiała. Gorzej, że wytworzył się pewien schemat zachowań, na mocy którego najbardziej pożądanymi przez mężczyznę partiami kobiecego ciała wydają się być ramiona, brzuch i nogi poniżej kolan.

Z braku systematycznego wykształcenia aktorskiego, śpiewak operowy wymaga całego sztabu ludzi mogących umożliwić mu stworzenie scenicznej kreacji. Posiada co najwyżej dwóch: choreografa i reżysera. Funkcja choreografa jest najczęściej zewnętrzna i czysto formalna, przy tym myśli on kategoriami baletu i pracy z zawodowymi tancerzami, nic dziwnego więc,

że ruch odtwarzanej przez śpiewaka postaci sprawia później wrażenie sztucznie narzuconego i dramatycznie nieumotywowanego. Jediną zatem osobą mogącą umieścić wykonawcę wewnątrz roli i dramatu pozostaje reżyser. W praktyce, jest on przede wszystkim zmuszony do pełnienia dwojakiej funkcji. Po pierwsze, spełnia wymagania wykonawców i szefa orkiestry, ustawiając ich w trudniejszych partiach w bezpośrednim kontakcie: śpiewak stoi na krawędzi sceny en face do dyrygenta. W przeciwnym wypadku, niezależnie od sytuacji, w której znalazł się kreowany przez solistę bohater, i tak będzie on bez ustanku rzucał rozpaczliwe spojrzenia na wszechwładną batutę. Po drugie, w celu wypełnienia dziur między wyznaczonymi przez libretto przesunięciami, reżyser powinien znaleźć śpiewakowi dogodny pretekst do poruszania się /istotne zwłaszcza jest zajęcie mu czymś rąk/. Wymóg ten, pochodzący od śpiewaka, wynika z naturalnego dla postawionego na scenie amatora poglądu, że "coś trzeba robić".

To wszystko utrudnia oczywiście zachowanie logicznej ciągłości dramatu, lecz nie o logikę chodzi, bo nie dotyczą jej wymogi publiczności.

Dochodzimy do istotnego punktu, który nie pozostaje bez związku z pytaniem o potrzebę opisywania spektaklu operowego. Zaczniemy od tego, że dla jego widzów, większość postawionych niniejszym zarzutów po prostu nie istnieje. Ci, którzy chcieliby traktować operę jako widowisko dramatyczne, po kilku nieudanych próbach więcej nie przychodzą. Pozostali ograniczają swe postulaty do czysto muzycznych. Jedynymi pragnieniami stricte teatralnymi są wystawność inscenizacji i zrozumiałość akcji. Ustępstwem kierownika muzycznego wobec publiczności bywa decyzja o polskiej wersji libretta. Wymierną jej korzyścią jest to, iż śpiewak i z grubsza publiczność zna treść wypowiedzianych na scenie słów. /Mniejsza o koszmarną na ogół dykcję wykonawcy./ W każdym razie reżyser powinien

zadbać o to, by nie komplikować psychologicznych motywacji swoich bohaterów, oraz o stworzenie odpowiedniego wystroju wnętrza. Wszelka umowność zaciemniłaby przekaz, więc pałace i buduary muszą być wyposażone w odpowiedni zasób cech rodzajowych. Próba przełamania dziewiętnastowiecznych schematów na ogół kończy się niepowodzeniem, czemu skądinąd dziwić się trudno - przy klasycznym układzie sceny i widowni, rygorystycznie przestrzegany podział na akty oddzielone przerwami i braku możliwości ze strony reżysera ingerencji w skróty, których opracowanie należy do kierownika muzycznego.

Spontaniczna publiczność operowa, traktując przedstawienie jak koncert, nagradza wykonawców oklaskami. Moment, w którym rozlegną się oklaski, można w pewnym przybliżeniu przewidzieć. Zwyczajowo utarło się, że na czas owacji artyści zastygają w stop-klatce. Oklaski trwają czasem dość długo; przejście z działania scenicznego do stop-klatki jest zadaniem dość trudnym nawet dla zawodowego aktora. Całkowite zastygnięcie wymaga dobrze opanowanej techniki. W operze skutki stosowania tej techniki wypadają w sposób opłakany, tym bardziej, że trudno nie pokusić się o symboliczne nagrodzenie klaszczącej widowni, jeżeli nie ukłonem, to przynajmniej uśmiechem. Zdarza się jednak, że po popisowym numerze owacja nie następuje, czego nie przewidział ani zatrzymujący orkiestrę dyrygent, ani wykonujący w tym momencie przedziwne piruety i miny śpiewak. Czasem publiczność zaczyna klaskać z pewnym opóźnieniem. Nauczonym doświadczeniem śpiewacy dążą do przyjęcia pozy jak najwygodniejszej, począwszy od chwili, w której zorientują się, że oczekiwany moment jednak nastąpi. Pół biedy, gdy na scenie znajduje się wówczas jedna osoba. Gorzej, gdy mamy

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE
Archiwum Zakładowe
31-002 Kraków, ul. Senacka 6

do czynienia z kilkudziesięcioosobowym chórem, bo w tym wykonaniu rozłożony na kilka sekund proces przestępowania z nogi na nogę i moszczenia się niezorganizowanymi partiami, jest w stanie zniszczyć najstaranniej wypracowane napięcie.

Opis przedstawienia a pojedynczy spektakl. 4/

Założmy, że trudności zostały w mniejszym lub większym stopniu opanowane i doprowadzono do premiery spektakl operowy, na tyle z dramaturgicznego punktu widzenia interesujący, by stał się przedmiotem opisu. Czy możliwe jest sporządzenie modelu "partytury teatralnej", który byłby adekwatny do każdorazowego odegrania danego przedstawienia. Pytanie retoryczne, gdyż niezależnie od rodzaju teatru, ani gatunku scenicznego, nie ma dwu takich samych przedstawień - różnice zawsze wystąpią. Jeśli się jednak przy nim upieramy, to po to, by pokazać, że na gruncie opery zmiany idą wyjątkowo daleko i są wyjątkowo nietwórcze.

Przeznaczeniem wystawianych w Operze Krakowskiej spektakli jest to, by grane były długo - czasem przez kilka kolejnych lat, a z racji warunków lokalowych /konieczność korzystania z wynajmowanych sal; w Teatrze Słowackiego ten sam spektakl grany jest najwyżej dwa - trzy razy w miesiącu/ - rzadko. Te dwa wyznaczniki - długo i rzadko - są w stanie uśmiercić każde przedstawienie. Tym bardziej, gdy przed kolejnym odegraniem brak prób wznowieniowych.

Trzeba wprowadzić oddać sprawiedliwość, że na ogół jedna lub dwie takie próby mają miejsce, ale zastrzeżenia musi budzić sposób ich przeprowadzania. Rzadko się zdarza, aby obecny był reżyser; na ogół zastępuje go wyłoniony z kręgu ludzi należących do Opery asystent. Przy odtworzeniu kiedyś zafiksowanego materiału nie liczy się więc intelektualna motywacja danej sytuacji scenicznej, lecz jej zewnętrzny kształt. Odtwarzanie zapisków z marginesu partytury prowadzi do mechanicznego powtórzenia kroków, pód i gestów, które kiedyś miały psychologiczne i rytmiczne uzasadnienie. Sytuacja komplikuje się wtedy, gdy dochodzi do wymiany którejś z osób biorących udział w spektaklu. Nagminne są nie tylko zastępstwa chórzystów, ale w ramach częstych wymian solistów między teatrami operowymi, śpiewaków odtwarzających główne postaci.

Zakończenie.

Opisany konflikt między racjami muzyki i teatru odbija się niekorzystnie na realizacjach utworów z klasyki operowego gatunku, napisanych jako zbiór arii i ansambli. Najłatwiej go ominąć przy wystawieniu dzieł współczesnych, z założeń kompozytora odchodzących od utrwalonych schematów zarówno w warstwie muzycznej, jak i będącej jej konsekwencją stronie teatralnej. Haracz płacony eksperymentowi jest oczywiście olbrzymi: utwory współczesne, często niezależnie od prawdziwej wartości artystycznej cieszą się stosunkowo niewielkim zainteresowaniem.

Co stwarza większą pokusę, by jeden z nich opisać.

Przypisy.

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE
Archiwum Zaldadowe
31-002 Kraków, ul. Senacka 6

- 1/ Por. G.Sinko, Opis przedstawienia teatralnego - problem semiotyczny. Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź 1982. Zbierając materiał do swej książki, autor oparł się na stu opisach spektakli teatralnych. Spośród nich tylko cztery dotyczyły przedstawień muzycznych.
- 2/ Théâtre et musique: études sur l'"Histoire du Soldat" de C.-F.Ramuz et Igor Stravinsky. W: Les voies de la Création Théâtrale, t.VI, Paris 1978, s.13-167.
- 3/ B.Horowicz rozwija problem następująco: "W pewnych wypadkach słowo określa uczucie świadome czy świadomie kłamane. Klasycznego przykładu dostarcza Gluck, którego Orestes w "Ifigenii w Taurydzie" śpiewa: "Spokój powraca w moje serce", podczas gdy agitator altówek zadaje kłam jego słowom, dając słuchaczowi pełny obraz wyrzutów sumienia miotających matkobójcą". W: B.Horowicz, Teatr operowy. Warszawa 1963, s.23.
- 4/ O ile rozdział o operowej konwencji dotyczy bolączek chyba wszystkich teatrów muzycznych w Polsce, o tyle teraz, by nie krzywdzić nikogo niepotrzebnie, zawężmy zakres obserwacji do terenu Opery Krakowskiej. Nie oznacza to, że wystawiane gdzieindziej spektakle, po dłuższej eksploatacji wyglądają lepiej, niż tu omówione, lecz może tam dochodzi się do tego stanu inną drogą.

CZĘŚĆ DRUGA

Dzieło Romana Palestra i jego realizacja w Operze Krakowskiej.

Rozdział pierwszy:

"Śmierć Don Juana" - "akcja muzyczna" Romana Palestra..... 15

Rozdział drugi:

Realizacja sceniczna utworu Romana Palestra w inscenizacji

Waldemara Zawodzieńskiego 21

Rozdział trzeci:

Próba opisu spektaklu Waldemara Zawodzieńskiego 36

Rozdział pierwszy

"Śmierć Don Juana" - "akcja muzyczna" Romana Palestra.

Pierwowzór literacki	16
Libretto	18
Muzyka a dramaturgia	19

Pierwowzór_literacki.

Za podstawę libretta "Śmierci Don Juana" posłużyły fragmenty poetyckiego dramatu Oskara Miłosza /1877 - 1939/ "Miguel Mañara" z roku 1913. Spośród twórczości tego autora /w całości napisanej po francusku, bowiem urodzony na Litwie Oskar Miłosz w wieku lat dwunastu przeprowadził się wraz z rodzicami do Paryża/, obejmującej cztery zbiory poematów, trzy rozprawy /czy według określenia krewnego poety, Czesława Miłosza "poematy metafizyczne"/, tragedię biblijną "Méphiboseth", powieść "Miłosne wtajemniczenie", "Mañara" najpełniej wyraża swoistą idée fixe autora. Jest nią jakby nawiązująca do Platona teoria, w myśl której człowiek przechodząc poszczególne etapy miłości, może dojść do najwyższego wtajemniczenia, jakim jest umiłowanie Boga.

O ile elitarna poezja Miłosza, ceniona w wąskich kręgach we Francji, w Polsce pozostała prawie nie znana, o tyle mistyczny donżuanizm "Miguela Mañary", zapoznanego dzięki przekładowi Bronisławy Ostrowskiej, stanowił obiekt fascynacji m.in. Juliusza Osterwy. Pomimo trwających dwadzieścia lat przygotowań, do premiery spektaklu w "Reducie" nie doszło, choć w sezonie 1938/39 miało miejsce publiczne odczytanie z podziałem na role.

Treścią utworu są dojrzałe lata, starość i śmierć historycznej postaci hiszpańskiego szlachcica Don Miguela Mañary vel Vicentelo de Leca, który ze względu na burzliwe życie, a także sewilskie pochodzenie, przezwany został przez potomnych Don Juanem.

Akcja pierwszego spośród sześciu obrazów zaczyna się w roku 1656 w Sewilli, tytułowy bohater ma lat trzydzieści i dokonał już wszystkiego, czemu zawdzięcza nie dobrą sławę

uwodziciela, "zdrajcy, bluźniercy, kata". Jednak znajomość z Girolamą Carillo de Mendoza odmieni jego życie. Kiedy Girolama przedwcześnie umiera, Miguel wstępuje do klasztoru, gdzie wie dzie żywot najprzykładniejszego z mnichów, oddając się modlitwie, opiekując upośledzonymi przez los, a nawet czyniąc cuda uzdrawiania chorych. U schyłku życia spotyka przedstawiającego się jako Duch Ziemi Szatana, który poddaje go kuszeniu. Z tej próby Miguel wyjdzie zwycięsko, w godzinę śmierci wzywając imienia Boga.

Obok postaci realistycznych, scenicznym wypadkom towarzyszą przedstawiciele świata nadprzyrodzonego, o piekielnej najczęściej proveniencji. Utwór napisany był pierwotnie manierystycznym, białym wierszem; począwszy od drugiego wydania wznawiany jest w układzie właściwym prozie, jednak powierzchowna, typograficzna zmiana zapisu w niczym nie zatarła specyficznej melodii oryginału.

Libretto.

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE
Archiwum Zakładu
31-002 Kraków, ul. Senacka 6

Pisząc libretto do swej opery, Palester zmienił układ kompozycyjny dramatu, budując go w obrębie klamry wyznaczonej przez ostatni dzień życia głównego bohatera. O porannym brzasku mnisi idą do studni, by zaczerpnąć wodę; jest wśród nich Miguel, który w chwilę później spotyka Nieznajomego /Ducha Ziemi/; wspólnie odbywają wędrówkę w przeszłość, koncentrując się głównie wokół wypadków związanych z Giro-lamą. Wspomnienia mają zburzyć wewnętrzny spokój Miguela: uświadomić nieodwracalność popełnionych przezeń w pierwszych trzydziestu latach życia zbrodni, lecz także ukazać późniejsze okrucieństwo losu. Ponieważ utwór kończy się śpiewaną przez mnichów pieśnią ku czci wschodzącego słońca, czas realny zawiera się przypuszczalnie w obrębie paru minut.

Przeniesione z literackiego pierwowzoru sceny nie tylko zmieniły kolejność, lecz także poddane zostały znacznym skrótom; gdzieś tam uzupełniono je krótkimi kwestiami z odrzuconych obrazów. Zakończenie utworu zaczerpnięte zostało z wiersza Miłosza "Aux sons d'une musique". Ponadto w pierwszej i ostatniej scenie umieszczono dwie łacińskie chóralne pieśni. Spośród wszystkich scen, płynne przejścia łączą tylko te, które dzieją się w czasie bieżącym: pierwszą i drugą, przedostatnią i ostatnią.

Ograniczono głównie wydarzenia związane z realnym światem, natomiast postaci ze świata nadprzyrodzonego pojawiają się nawet w większym zakresie, niż u Miłosza. Jedną z naczelných osób stał się w ten sposób Nieznajomy, towarzyszący poczynaniom Miguela. Zabrakło dwu najmocniej określających przesłanie utworu Miłosza scen: tej, w której Miguel uzdra-

wia chorego i tej, kiedy umiera, doznając łaski odkupienia. Taka zmiana proporcji spowodowała istotne przesunięcie, jakby z lewej strony sceny moralitetu na jej centrum, stawiając Miguela przed wyborem między Dobrem a Złem. W finale nie wiadomo, czy Mañara umiera. Nie jest oczywiste, czy doznał on zbawienia; tytułowa śmierć jest śmiercią etosu Don Juana.

Oprócz partytury i przekładu libretta, Palester pozostawił jeszcze kilka uwag dotyczących scenicznej realizacji utworu, choć ich respektowanie przez potencjalnego reżysera nie stanowi wymogu kompozytora. Wśród tych marginalnych zapisków, uwagi wymaga koncepcja rozwiązania finału. Następuje tu jakby otwarcie ^atétu na świat zewnętrzny: po ostatnich słowach, główny bohater schodzi ze sceny, która zapełnia się współcześnie ubranymi ludźmi. Ten chwyt, naówczas nowy i zaskakujący, dziś wydaje się nieco pretensjonalny i wtórny, niemniej istotna pozostaje jego wymowa: zniesienie bariery rampy, wtopienie Miguela Mañary w świat widza, przed którym postawiony zostaje ten sam problem, jaki dotyczył oglądanego bohatera.

Muzyka_a_dramaturgia.

Utwór składa się z jedenastu części. Każda z części stanowi zamkniętą całość pod względem konstrukcji muzycznej. Sceny dramatyczne rozdzielone zostały pozbawionymi czynnika słowa interludiami.

Układ kompozycyjny opery przedstawia się następująco:

Scena I

Scena II

Interludium I

Scena III

Parabaza I

Scena IV

Interludium II

Scena V

Parabaza II

Scena VI

Scena VII

Obok znajdującego się przez cały czas na scenie Mañary, swoje partie wykonują jeszcze Nieznajomy /sceny II, VI, VII/, Córa Ziemi /VI/ - w przeciwieństwie do dramatu, gdzie jej credo wygłaszał Nieznajomy, tu przemawia ona sama, a w warstwie retrospektywnej Girolama /IV/ i dwa Duchy Ziemi /V/ - w miejsce trzech z oryginału.

Zróźnicowanie w traktowaniu bohaterów widać w stronie muzycznej utworu. Nieznajomy i Duchy Ziemi posługują się mową, Girolama /sopran/ i Córa Ziemi /sopran/ śpiewem /ponieważ nie poruszono jej w inscenizacji, nie będziemy szerzej zajmowali się tą analogią/. Środkami wyrazu będącego najczęściej na scenie /baryton/ Miguela są zależnie od sytuacji mowa, śpiew lub sprechgesang.

Kompozytor przewidział użycie kilkudziesięcioosobowego chóru pełniącego kilka funkcji. W bezpośredniej akcji scenicznej biorą udział mnisi oraz żebracy. Druga grupa chóru nie występuje fizycznie na scenie, lecz spoza niej pełni wyszczególnione w dramatis personae funkcje duchów i cieni.

Rozdział drugi

Realizacja sceniczna utworu Romana Palestra w inscenizacji
Waldemara Zawodzińskiego.

Światowa prapremiera "Śmierci Don Juana" i jej pochodne	22
ZASADY INSCENIZACJI:	24
- Wprowadzenie	25
- Odniesienia ikonograficzne	27
- Postaci dopisane do spektaklu	28
- Przestrzeń	28
- Dekoracje. Kostiumy. Rekwizyty	29
- Światło	31
- Gra sceniczna	32
Ograniczenia wobec reżyserskiej wizji spektaklu	34
Błędy realizacji	35

Światowa prapremiera "Śmierci Don Juana" i jej pochodne.

Choć w roku 1991 upłynęło równo trzydzieści lat od ukończenia przez Romana Palestra utworu uważanego często za dzieło jego życia, to jednak przez ten czas nie zostało ono nigdy wystawione - ani w Teatro Donizetti w Bergamo, pomimo przyznania mu pierwszej nagrody w dziale opery na tamtejszym konkursie kompozytorskim, ani w Polsce. Raz jeden doszło do publicznego wykonania: było to nagranie koncertowe pod dyрекcją Franza André i miało miejsce w Radio Brukselskim w roku 1965.

Spektakl z 19 września 1991 roku wystawiony w Kopalni Soli w Wieliczce z okazji Światowego Kongresu Kultury Chrześcijańskiej był zatem światową prapremierą "Śmierci Don Juana" Romana Palestra.

Przedstawienie doczekało się trzech, różniących się dość znacznie wersji. Po kilkumiesięcznej przerwie doszło do reklamowanego jako premiera spektaklu w Teatrze Słowackiego w Krakowie. Na krótko przedtem, w dniach 26 - 31 stycznia 1992 roku dokonano telewizyjnej rejestracji w studiu TV krakowskiej. /emisja: 28 czerwca/

Różnice między poszczególnymi wersjami skłaniają do wyboru jednej z nich, która stałaby się przedmiotem opisu. Nie będzie to interesująco zrealizowana przez Stanisława Zajączkowskiego wersja telewizyjna. Mniejsza nawet o jej niedostatki, których przyczynę stanowił narzucony odgórnie, zbyt krótki dla zarejestrowania tak złożonego dzieła i uniemożliwiający reżyserowi pełną kontrolę nad realizacją termin. Rejestracja na taśmie, której przeznaczeniem była telewizja, sama jest najlepszym dokumentem.

Wersja z Wieliczki wydaje się być najbardziej godną utrwalenia, nie tylko dlatego, ponieważ była pierwsza. Bezsprzecznie religijny charakter dzieła wymaga specyficznych warunków dla wystawienia. Wprawdzie wnętrza kopalni nie dawało ich w pełni, gdyż pierwotnym miejscem przeznaczenia był kościół Św. Katarzyny w Krakowie, do którego dostosowano projekt dekoracji, jednak w Wieliczce zachowana została pewna ogólna zasada plastyczna: prostota dekoracji podkreślała surowość wnętrza, na którego tle ujawniały się w całej pełni wybujała forma i kolor kostiumu. W wyposażonym w plusze i złocenia przytulnych łóż i balkonów Teatrze Słowackiego, scenografia straciła swój niepowtarzalny charakter. Poza tym, zmieniła się istotna dla wymowy przedstawienia perspektywa, z której widz patrzył na scenę - z oddolnej na /w zależności od zajmowanego na parterze lub balkonie miejsca/ równoległą czy odgórną. W wersji tej ograniczono liczbę baletu, co odbiło się niekorzystnie na scenach z udziałem potomstwa Córy Ziemi, a przepisy przeciwpożarowe uniemożliwiły użycie w finale świec, zastąpionych przez tandetnie wykonane, elektryczne imitacje.

Do opisu pierwotnej wersji spektaklu skłania także to, iż w przeciwieństwie do późniejszych wykonń był on znacznie świeższy, a wreszcie fakt, że wówczas przeszedł praktycznie bez echa.

ZASADY INSCENIZACJI

Roman Palester

Śmierć Don Juana

Kierownictwo muzyczne - Ewa Michnik

Reżyseria - Waldemar Zawodziński

Scenografia - Waldemar Zawodziński

Ruch sceniczny - Janina Niesobska

Reżyser światła - Krzysztof Sendke

Asystent reżysera - Krzysztof Prus

Asystent scenografa - Małgorzata Szczęśniak

Przygotowanie chóru - Ewa Bator

Obsada:

Don Miguel Mañara Vincentelo de Leca - Bogusław Szynalski

Girolama Carillo de Mendoza - Krystyna Tyburowska

Córa Ziemi - Monika Swarowska

Nieznajomy - Dariusz Siatkowski

I Duch Ziemi - Ewa Kolasińska

II Duch Ziemi - Małgorzata Hajewska-Krzysztofik

Chór. Orkiestra. Balet.

Odniesienia ikonograficzne.

Podział opery na przedzielone pauzami części spowiadał, iż przedstawienie składa się z jedenastu zamkniętych obrazów. Termin "obraz" wydaje się być szczególnie na miejscu ze względu na zastosowanie w spektaklu licznych odniesień do malarstwa. Odniesienia te zyskują podstawowy sens dzięki temu, że wszystkie cytowane obrazy zaczerpnięte zostały ze sztuki średniowiecznej, lub nowożytnej sztuki sakralnej. Przez ukazanie Mañary w kontekście Ostatniej Wieczerzy czy Ukrzyżowania, wydobyto istotną u Miłosza paralelę między nawróconym Don Miguelem a Chrystusem.

Lecz obok niebiańskiej, wzmocniona została także druga strona natury głównego bohatera "Śmierci Don Juana". Podczas pierwszego spotkania w klasztorze, Szatan i Mañara zostają ukazani jakoby w lustrzanym odbiciu. Niewiadomo już, kto czyje ruchy naśladuje: Nieznajomy Miguela, czy Miguel Nieznajomego. Piekielne zjawy towarzyszą Mañarze wszędzie, a wzajemne kontakty nie zawsze sprawiają wrażenie otwartej walki. Jej właściwy sens oddaje zaczerpnięta z Boscha scena: Don Miguel ukrzyżowany, ramionami krzyża dwaj Szatani.

Postaci dopisane do spektaklu.

Konsekwencją dokonanego przez Palestra przesunięcia punktu ciężkości na świat nadprzyrodzony, będzie w przedstawieniu Zawodzińskiego dalsze rozbudowanie tego świata, przez dopisanie znacznej ilości postaci niemych.

Obecność Nieznajomego została zintensyfikowana przez przydanie mu dwóch bliźniaczo wyglądających wcieleń. Córa Ziemi dysponuje dziewięciorgiem potomstwa. W przypomnieniu czasów rozpusty bierze udział pięć osób. Najbogatsza oprawa towarzyszy epizodowi pogrzebu Girolamy. Oprócz dwóch wyszczególnionych w utworze Duchów Ziemi, ceremonii dodano cztery bliźniacze zjawy niosące mary, oraz dwie do bezpośredniej asysty Mañarze. Obecna jest także personifikacja Śmierci.

Przestrzeń.

Efektem zaakcentowania metafizycznej strony utworu stało się praktycznie wyrugowanie realistycznego tła, nawet tam, gdzie tekst mówi o miejscach konkretnych, np. o Sewilli. Przestrzeń sceniczna stała się przestrzenią duchową Mañary.

Scenę organizuje system wyniesionych nad widownię, różnopoziomowych podestów. Podest przedni łączy z tylnym dwie biegnące po bokach pochylnie; jest on wyposażony w trzy zejścia: jedno ^hścodzi centralnie, dwa na boki. Po obu stronach podestu znajdują się schody, służące do ustawienia chóru; wiodą one na położone wyżej platformy, o wysokości równej wysokości tylnego podestu.

Miejsca dla orkiestry znajdują się przed podestami. Z racji wysokości podestów, obecność orkiestry nie przeszkadza w percepcji przedstawienia, co więcej pozwala ukryć umieszczone z przodu sceny schodki, których istnienia aż do finału widz nie powinien się domyślać. Biorące wcześniej udział w akcji schody na scenę są również niewidoczne, dzięki czemu, bez używania maszynerii teatralnej udało się odrealnić pojawianie postaci nadprzyrodzonych.

Bardzo istotny jest efekt zastosowania perspektywy oddolnej. Mistyczna wizja góruje nad widzem, a niektóre cytaty z malarstwa, jak Ukrzyżowanie, czy Golgota, nabierają pełnego wyrazu.

Dekoracje. Kostiumy. Rekwizyty.

Nierealność przedstawionych wydarzeń podkreśla umieszczony na tylnym podeście element: prostokątny otwór zakryty ze wszystkich stron barierką. W razie potrzeby pełni on różnorakie funkcje: studni, grobu Girolamy - po jej śmierci stamtąd wyłania się drzewko, a w finale dramatu świece.

Umowność dekoracji uwydatnia symbolizm pojawiających się działań i rekwizytów, takich jak scena dzielenia się wodą przez zakonników i ich kulminacyjna iluminacja, której wraz z pojawiającymi się świece, rozpacz Mañary po stracie Girolamy zilustrowana pojawieniem się obsypanego kwieciami drzewka, czy akt komunii udzielony sobie nawzajem przez Girolamę i Miguela przy pomocy płatków kwiatu.

Dzięki zredukowaniu do minimum dekoracji i utrzymaniu podestów w neutralnym szarym kolorze, uwydatniony został kostium.

Jego funkcję plastyczną zespolono z symboliczną. Pod mnisim habitem, Mañara nosi czerwono-czarny świecki ubiór, rodzaj trykotu z narzucaną nań długą kamizelą. Identyczny strój ma Szatan - dwa dodatkowe szatańskie wcielenia noszą tylko trykoty, choć w scenie, w której Don Miguel wspomina swoją niegdysiejszą duchową pustkę, jeden z nich przystraja się ponadto w pierzaste boa, drugi niesie na ramieniu pawia. Scenie tej towarzyszą trzy ubrane jednakowo na czerwono, trzymające wachlarze kobiety, sugerujące bezimiennność rozpusty.

Dwie nie odstępujące Mañary po śmierci Girolamy zjawy, poprzez podobieństwo swoich kostiumów do czarno-srebrnego, zaczerpniętego jakby z malarstwa El Greca żałobnego płaszcza Don Miguela, zdają się być wytworami jego umysłu. W scenie tej, zwłokom Girolamy nałożono złotą maskę; podobne maski mają na twarzach cztery niosące mary widma - lecz ich kostiumy, rodzaj wielowarstwowego, drelichowego habitu, pod względem faktury przypominają z kolei stroje wiodących tę scenę Duchów Ziemi. Towarzyszący wspierającym się na kijach Duchom Ziemi rozkład, uwydatniają wyrastające z ich pleców dodatkowe pary nóg i zaczątki korpusów, oraz siedzące im na głowach czarne ptaszyska. Na tle przeładowanych kostiumów występujących w scenie pogrzebu postaci, uwydatnia się ubrana tylko w czarny obcisły trykot i przysłonięta welonem Śmierć.

Najokazalej prezentuje się tęczowobarwny, obfity kostium Córy Ziemi, wzbogacony ponadto wysoką, czerwoną peruką. Poszczególni potomkowie Córy Ziemi zdają się być nie do końca ukształtowani - ich potworkowość wydobyto przez jakby celowe niewykończenie kostiumu, który pod względem koloru i faktury stanowi przedłużenie płaszczo-sukni ich matki; składa się on z trykotu z ponaszywanymi,

gdzieniegdzie bardziej rozbudowanymi, a zarazem jakby sprasowanymi elementami.

Przy kostiumach realistycznych: habitach i żebraczych opończach, zadbane przede wszystkim o odtworzenie faktury zgrzebnego materiału oraz zasugerowanie ich zużycia; stąd pieczołowicie wykonane plamy potu, zagięcia rękawów na łokciach. Korowód żebraków, przez przydanie krzyża oraz przechodnią funkcję kuli, które dwaj ułomni przemieniają w ramiona krzyży umieszczonych po bokach Chrystusa łotrów, upodobniony został do przedstawienia Golgoty /choć da się go oczywiście odczytać jako Kalwarię/.

Światło.

Pomimo obfitego czerpania tematów z charakteryzującego się uproszczeniem perspektywy malarstwa, scenicznym obrazem nie można było zarzucić dwuwymiarowości. Stało się tak za sprawą uwydatniającego rzeźbę postaci światła. Jego użycie cechowało płynne przechodzenie z jednej sytuacji w drugą. Efekt rozproszenia wspomagał obficie unoszący się nad sceną dym. Jedyna gwałtowna zmiana światła następowała w scenie Golgoty - w wyznaczonym momencie, silnie od tyłu oświetlony krzyż zdawał się promieniować.

Podobny efekt uzyskano w finale: pojawiające się w studziennym otworze świece rozjaśniały oblicza wpadających w religijną ekstazę mnichów. Scena ta nawiązywała w pewien sposób do sceny pierwszej, kiedy to ukryte w wiadrach żarówki dawały refleks na rozmodlonych twarzach udających się po wodę zakonników. O ile w wypadku użycia świec,

sytuacja dawała się realistycznie wytłumaczyć, o tyle ukrycie źródła światła dawało efekt psychologiczny, pod względem zapożyczeń ikonograficznych kojarzący się z lumenizmem.

Gra sceniczna.

Wyszczególnienie w partyturze trzech ról mówionych, pozwoliło na obsadzenie ich aktorami dramatycznymi. O ich sugestywności w spektaklu Zawodzińskiego, zadecydował w głównej mierze umiejętny dobór obsady.

Dysponujący silnym, ekspresyjnym głosem Dariusz Siatkowski, odnalazł się w roli Nieznajomego także dzięki swym fizycznym warunkom. Wysoki wzrost i barczysta sylwetka pozwoliła mu obdarzyć kreowaną postać siłą; był to element szczególnie ważny w fizycznym kontakcie z Bogusławem Szynalskim, kiedy ich spór nie pozostawał tylko na płaszczyźnie słowno-intelektualnej. Dzięki wyrazistej, męskiej urodzie Siatkowskiego, jego Szatan mógł momentami stawać się uwodzicielski.

W partyturze nie zostało określone, jakiej płci powinni być odtwórcy ról Duchów Ziemi - pierwszą sugestią jest oczywiście obsadzić te role mężczyznami. Stało się znacznie ciekawiej, kiedy wybór padł na aktorki. Mając odkrytą tylko twarz, wykorzystały swoją specyficzną urodę, która dzięki charakteryzacji zmieniała się w sugestywną, odrażającą brzydotę. Równie wielkie wrażenie robił ich niski, chrapliwy głos.

Jeśli chodzi o śpiewaków operowych, odnaleźli się na scenie tyle dzięki wykorzystanym przez reżysera wrodzonym zaletom, co wadom.

Potężny, dramatyczny sopran Moniki Swarowskiej znalazł uzasadnienie w wyglądzie jego posiadaczki. Przy wykorzystaniu wrodzonych warunków fizycznych śpiewaczki, kostium zbudował monstrualnych rozmiarów stwora. Tego wrażenia nie zburzył ograniczony ruch postaci.

Typowo sceniczna uroda Krystyny Tyburowskiej - wysoki wzrost, duża twarz i oczy, wyraziste usta - dzięki znacznemu oddaleniu sceny od widowni były w stanie uwiarygodnić postać Girolamy.

Również w wypadku grającego główną rolę Bogusława Szyńskiego, można mówić o umiejętnym wykorzystaniu fizyczności śpiewaka. Wrodzona ciężkość ruchu i gestu obdarzonego słuszną tuszą i prawie dwumetrowym wzrostem mężczyzny stała się uzasadnieniem dla zmęczonego życiem Mañary.

Ograniczenia wobec reżyserskiej wizji spektaklu.

Spektaklowi waldemara Zawodzińskiego udało się uniknąć wielu z postawionych operowym przedstawieniom zarzutów. Stało się tak między innymi dzięki formie samego dzieła Romana Palestra. W operującej głównie dramatycznym recytatywem "muzycznej akcji" żaden ze składników utworu - muzyka, słowo, czy akcja sceniczna, nie osiąga bezwzględ- nego prymatu nad pozostałymi, lecz wzajemnie się one uzu- pełniają. Niedługi, bo zawierający się w około godzinie czas trwania spektaklu, wyklucza możliwość przerw; brak w zasadzie popisowych "numerów" nie daje pretekstu do prze- rywania przedstawienia brawami.

Na drodze do ujednolicenia teatralnej wizji dzieła stanęły jednak ograniczenia, wynikające z niewyłączności reżysera jako twórcy. Nie mógł on ingerować w opracowanie materiału. Ze względu na krótki czas trwania utworu i fakt, że było to jego pierwsze sceniczne wykonanie, ma- teriał nie został pocięty, lecz gdyby nawet do tego do- szło, skróty pochodziłyby od kierownika muzycznego. Połowa głównej obsady została narzucona w konkretnych ro- lach, wśród nich śpiewak wykonujący główną partię. W ten sposób ograniczono dwa najważniejsze we wstępnej fazie powstawania dzieła przywileje reżysera: możliwość inter- pretacji utworu przez opracowanie wyjściowego materiału oraz stworzenia postaci przez dostosowanie ich do warunków psychofizycznych konkretnego odtwórcy.

Odrębną kategorię stanowiły ograniczenia wynikające z finansowej sytuacji Opery Krakowskiej. Do tych najbar- dziej rażących należała zbyt mała ilość występującego w

spektaklu chóru. Zabrakło np. podziału na chór pełniący funkcje aktorskie na scenie i chór spoza sceny, będący projekcją wewnętrzną głównego bohatera. Zaowocowało to wręcz parodystycznymi efektami, jak wtedy, gdy schodzący ze sceny mnisi powtarzają na zasadzie echa słowa wchodzącego na scenę Szatana. Podobnie w epizodzie z żebrakami, w którym w myśl partytury biorą udział kobiety i mężczyźni, tutaj, na scenie widzieliśmy tylko mężczyzn /w dodatku ubranych w kostiumy naprędce przerebione z habitów/, wspieranych głosowo przez stojące cały czas nieruchomo po bokach kobiety.

Błędy realizacji.

Niekorzystnie odbiło się na przedstawieniu to, że przy doskonałym zamyśle inscenizacyjnym, w tym także trafnym obsadzeniu ról - zabrakło w wielu momentach ręki reżysera: dobremu nakreśleniu postaci często nie towarzyszyło ich wycieniowanie. Odbiło się to nie tylko na solistach, lecz także na aktorach, u których raziło zwłaszcza nadużywanie krzyku. Dodajmy do tego jak zwykle okropną grę chóru, przez co nie uzyskała pełnego wyrazu finałowa scena religijnej ekstazy.

Zastrzeżenia mogła momentami wzbudzić zbyt nachalna "teatralna umowność", zwłaszcza tam, gdzie dotyczyła realnego świata. Istotę problemu odda następujący paradoks: w szatach zakonników bardzo starannie oddano fakturę zgrzebnego płótna, plamy zaschniętego potu itp. Natomiast ani krój i kolor habitu, ani barwa sznura nie informują, do jakiego zakonu mnisi należą, abstrakcyjna liczba jednego węzła w miejsce trzech lub czterech nie mówi o ilości złożonych przez zakonnika ślubów.

Rozdział trzeci

Próba opisu spektaklu Waldemara Zawodzińskiego.

Uwagi wstępne..... 37

"Śmierć Don Juana".

Opis spektaklu z 19 września 1991 roku..... 39

Uwagi wstępne.

Przedstawienie "Śmierci Don Juana" w inscenizacji i reżyserii Waldemara Zawodzińskiego było spektaklem poetyckim. Stąd wynikły trojakiemu rodzaju konsekwencje dla jego opisu.

1/ W niniejszym rozdziale, dotyczącym bezpośrednio tego, co działo się na scenie, zrezygnowano z zaprzatania uwagi czytelnika opisaną uprzednio techniczno-teatralną stroną przedsięwzięcia. Przy opisie pojawiania się postaci zastosowano terminologię uproszczoną, typu "wchodzi z prawej" zamiast "wchodzi z prawej kulisy", "schodzi na dół" zamiast "przechodzi pochylnią z tylnej platformy na przednią", "wchodzi spod ziemi" zamiast "wchodzi centralnym wejściem na przednią platformę". Skądinąd takie "nadprzyrodzone" pojawianie było zamysłem i zostało uzyskane przez realizatora.

Umieszczony na tylnej platformie element konsekwentnie nazywany jest studnią, nawet wtedy, gdy pełni funkcję grobu. Zdecydowało o tym rozpowszechnione w ikonografii stosowanie określenia "przedstawienie Chrystusa w studni" oznaczające Zmartwychwstałego w grobie.

Nazewnictwo niektórych nieistniejących w libretcie postaci, np. Ważki lub Łapiduchy pochodzi od reżysera, innych, jak Pomocnicy, czyli bliźniacze wcielenia Nieznajomego, określa najprościej ich funkcje.

W paru przypadkach złamano zasadę niemieszania rzeczywistości dramatu z rzeczywistością techniki teatralnej. Na początku, gdy martwa dekoracja, konkretna w swej realności orkiestra i chór nie nabrały jeszcze funkcji dramatyczno-poetyckiej, oraz na końcu, gdzie zgodnie z duchem utworu zatarta została granica między sceną a widownią. Użycie w opisie wyrazu "scena" podyktowane zostało wieloznacznością pojęcia.

2/ Ośrodkiem zainteresowania dla opisującego był spektakl teatralny. Za podstawową kategorię scalającą muzykę, tekst i składniki stricte teatralne uznano rytm. Zasady inscenizacji znalazły w miarę możliwości rozwinięcie, sprawy związane z librettem potraktowano na tyle, by umożliwiły zrozumienie idei przedstawienia. Muzykę opisano w sposób skrótowy, gdyż po pierwsze partytura i jej sposób potraktowania przez dyrygenta nie należą bezpośrednio do tematu niniejszej pracy, po drugie wątpliwości budzi jakakolwiek próba opisu istoty muzyki za pomocą słów.

3/ Nastąpiła swoista "idealizacja" opisu. Przyjmując perspektywę widza, jednocześnie uniewrażliwiono się na to wszystko, co przeszkadzało w percepcji przedstawienia. W rzeczywistości, już na samym wstępie utrudnił wejście w klimat specyficzny wystój sali, powstałej w złotej erze socrealizmu. Później, dzięki umiejętnej reżyserii światła, złe wrażenie prysło, lecz z kolei w idealnie przenoszącej dźwięki przestrzeni rozlegał się nieustanny odgłos trzaskania naczyńiami, dochodzący z pobliskiego bufetu.

Słowa libretta nie zawsze były zrozumiałe, zwłaszcza w arii Córy Ziemi. Pomijając już ten wzgląd, przy opisie zdecydowano się zamiast prozatorskiej translacji pióra Palestra wykorzystać fragmenty przekładu Bronisławy Ostrowskiej. Przekład ten znacznie lepiej oddaje charakter oryginału, zresztą wydrukowano go także w programie przedstawienia.

"ŚMIERĆ DON JUANA"

Opis spektaklu z 19 września 1991 roku

Pogasły światła na widowni. Orkiestra zakończyła strojenie instrumentów. Jakby sprowokowane brzmieniem ciszy, zza kulis weszły dwie spore gromady kobiet, ubranych w ciemno brązowe peleryny, w kapturach naciągniętych na głowy. Już zastygły po bokach scenicznej konstrukcji. Bliższa widowni, przednia platforma pozostała w półmroku. Z lekka rozświeciliła się tylna, wyższa, z umieszczonym pośrodku prostopadłościanem.

To właśnie tam wyłania się odwrócona tyłem postać mężczyzny w habicie.

Mężczyzna, wciąż nie odwracając się, rozkłada ręce w geście Zbawiciela.

W jego kierunku, z obu stron sceny, pojedynczo i grupkami schodzą się Zakonnicy. Większość z nich niesie ze sobą puste wiadra.

Nastał świt kolejnego dnia w klasztorze i mnisi zgromadzili się u studni.

Jeden z Zakonników nie przyłączył się jeszcze do grupy. Stoi samotnie na pierwszym planie, pogrążony w modlitwie.

/ DON MIGUEL MAÑARA /

O serce moje! O dziecko!

Nie spałeś, a oto już świt.

Ci będący najbliżej studni Zakonnicy,
w skupieniu wyciągają pełne wiadra,
by obdzielić wodą stojących dalej.
Ich ruchy są niespieszne,
w końcu cała grupa zastyga.
Zjednoczona symboliczną czynnością przywo-
dzi na myśl przedstawienie Ostatniej Wie-
czerzy.

Nie ma już tego kogoś pośrodku, kto zdawał

Oto świt. Zdziwił się, ujrzawszy w niebie
księżyc wczorajszy.

Jestem sam we łzach nocy straconej na wieczność,
sam z myślami, sam z myślami dawnymi
jak z skoszoną trawą...

ZAKONNICY

Intende vocis
orationis meae
Rex meus et
Deus meus.

/DON MIGUEL/

O oblicze we łzach! O wierności!

Panie! Panie!

Daj mi codzienną miarkę miłości i odmierz mi ją
jak najhojniej dla innych - ażebym odszedł syty
do tych, którzy nie kochają Ciebie i bluźnią,
i bym im rzekł: Oto jego hojność. A nie są to
dary Jego serdeczne, ale okruszyny ze stołu.
O ulico! O miasto! O kraju! Ziemi - chodź -
spożywaj - taki bowiem jest On - Najwyższy,
taki jest Pan mój - Miłość.

się być Chrystusem, lecz nie pokazał twarzy...

Zakonnicy, napełniwszy wiadra, odchodzą.

Olbrzym chce odejść w ślad za swymi współ-
braćmi.

Nie zdąży.

Odbity echem głos
należy do nieznanego mnicha,
który zbliża się,
kryjąc twarz pod kapturem.

Skąd Nieznajomy zna to dawno zapomniane nazwisko?

Nieznajomy krąży wokół Don Miguela,
jest coraz bliżej.

Cisza ma woń jabłoni marzącej.

Niebo wdziewa szaty anielskie.

Jutrznia. Już dzień.

O ziemi! O umiłowana!

Słyszę dzwon.

Już czas na mnicha.

NIEZNAJOMY:

Stój!

/DON MIGUEL/:

Nie znam tego człowieka, a drzwi były zamknięte.

Nie mógł przeskoczyć przez mur.

NIEZNAJOMY:

Wstałeś dziś wcześniej niż zwykle, Mañara!

Zapaliłeś swą lampkę i modliłeś się,

a teraz chcesz przyłożyć już po raz ostatni
rękę do swego dzieła.

DON MIGUEL:

Zapewne jeszcze śnię, a jednak głos poznaję
i przypominam słowa.

Kędyż ja to słyszałem?

Powtarza ruchy Mañary, jakby był lustrzanym odbiciem.

Nieznajomy zrywa kaptur,
a potem habit.

Jego czerwono-czarny, świecki strój może szokować w klasztornym otoczeniu.

Zwielokrotniony głos osadza Mañarę w miejscu.
Zostaje fizycznie zmuszony, by spojrzeć Nieznajomemu w twarz.

Ogłuszony dobiegającym zewsząd krzykiem,
przymuszony siłą fizyczną przeciwnika,
Mañara osuwa się na kolana,

Pozwala zedrzeć z siebie habit, pod którym

Tak dawno - bardzo dawno.

Ale tracimy czas! Dalej! Odwagi, serce!

I wy, stare stopy moje - naprzód!

NIEZNAJOMY:

Stój!

Za długo trwała gra i wszystko już miało swój czas. Mañara!

Jest czas młodości, jest czas starości, a potem przychodzi - śmierć.

Tak powiada duch ziemi.

DON MIGUEL:

Zasłona spada na oczy, stopy zagłębiają się w piasek, lęk chwyta za gardło.

NIEZNAJOMY:

Jam jest duch ziemi. Bacz!

Na ustach masz imię widma. Ja jeden - jestem.

Jestem, zaprawdę, przez umysł i serce człowieka.

Patrz na mnie: oto ma forma prawdziwa -

otom Pan. Otom księżę wszelkich władztw tej ziemi.

Uczcij mnie!

DON MIGUEL:

O straszliwe oblicze!

ma strój bliźniaczo podobny do ubrania Nie-
znanego i nałożyć sobie na oczy czarną
opaskę.

O smutne wspomnienie!...

Nieznajomy chwyta Mañarę za ramiona i zakręca
w geście zabawy w ciuciubabkę. Sam odchodzi,
lecz na jego miejsce, spod ziemi i obu boków
sceny wychodzą trzy upudrowane, ubrane na
czerwono kobiety.

Zaczynają taniec wokół Mañary, coraz szybszy
i obłądniejszy, pointowany uderzeniami wach-
larzy w miotającego się mężczyznę.

Na scenę wchodzi dwaj młodzieńcy. Pierwszy
lubieżnie pieści ogon trzymanego na ramieniu
pawia, drugi, omotany kolorowym boa, nurza
się w piórach.

Cała piątka krąży, jest coraz bliżej i bliżej
Mañary, aż ten w geście rozpaczry zrywa z oczu
opaskę.

Zjawy rozpraszają się na wszystkie strony i
znikają.

W rogu opustoszałej sceny

Mañara zaczyna spowiedź ze swego życia.

Słowa Don Miguela wywołały spod ziemi jeszcze jedną zjawę, potężną, spotworniałą kobietę, wyolbrzymioną przez wysoko upięte, rude włosy i obszerny płaszcz, z którego fałdów, wijąc się wypełzają drobne, obłe postaćki.

Im więcej rozpaczy w głosie Mañary, tym śmielej poczyną sobie robactwo.

Jest u jego nóg, pełźnie coraz wyżej, wzdłuż ud, wokół brzucha i przyrodzenia, najśmielszy wzniosł się nad głową Miguela,

DON MIGUEL:

Wlokłem miłość w rozkoszy i błocie, i w śmierci.

Byłem zdrajcą, bluźniercą, katem.

Dopełniłem wszystko, co spełnić może nędzny stwór, zwany człowiekiem. -

I oto - utraciłem szatana, panowie! Szatan mój mię opuścił i spożywam chleb gorzki w pustelni starczej nudy.

Służyłem Wenerze z szaleństwem, później ze złością i wstrętem - cierpiałem. Wiele cierpiałem.

Troska wejrzała na mnie, zazdrość szepnęła do ucha, szukałem Nędznej radości - przybysza z obcych ziem. Co, życie nam swe dając, nie mówi, kim jest.

A wieczorem rozpusta niskoczoła i nikczemnooka siadała na moim łożu i patrzyła na mnie w milczeniu, tak jako się patrzy na trupa.

Nowej piękności! nowego bólu, nowego życia!

Oto czego mi trzeba.

który na próżno próbuje się wyrwać.

Nagle na scenę wskoczył Nieznajomy w towarzystwie dwu bliźniaczo do siebie podobnych postaci, a Rudowłosa przywołała skinieniem swoje dzieci.

Onieśmielony Mañara zasluchał się w dochodzące zewsząd głosy.

Nieznajomy też jakby się im poddał,
w ich rytmie, niesamowicie wolno odchodzi
w głąb sceny, ramionami obejmuje swoich
Pomocników. To ci sami, którzy w poprzed-
niej scenie przypomnieli Mañarze jego młodość;
jeden z nich pojawił się jeszcze wcześniej -
w scenie Ostatniej Wieczery zajmował miejsce
Chrystusa.

Mañara zebrał całą odwagę.

O, jak zasypać tę otchłań życia?

Bowiem tęsknota jest wszędy i wciąż potężniej-
sza, szaleńcza,
tęsknota ogarnięcia
wszystkich możliwości!

CHÓR:

Szczęśliwy ten, którego serce jest jako głaz
grobowy pod śniegiem,
Szczęśliwy człowiek skłęty przez swą macierz
ślepą!

cieszy się serce
rozdziera.

Lecz biada temu, co jest świadom
i co przełoży
pustkowie nudy mękom namiętności,
a męki namiętności - pustkowi nudy.

DON MIGUEL:

Duchu - kto jesteś?

CHÓR:

Jam cień twego minionego żywota.

Tę liryczną scenę Nieznajomy przygotowuje z nadzwyczajną perfekcją. Na scenę wprowadza młodą kobietę, która z radosnym śmiechem, rozrzucając po drodze płatki kwiatów, podbiega do Miguela. Zakrywa mu oczy, ale on rozpoznaje ją od razu.

Tulą się w geście powitania.

Pomocnicy Nieznajomego wnoszą na scenę prostą ławeczkę. Ich władca przykrywa ją płaszczem Girolamy. Zostawiwszy siedzących niczym ogrodowe lwy Pomocników, odchodzi, by oglądać zakochanych z oddalenia.

Don Miguel zapomniał o całym świecie. Zniknęła jego niedźwiedziowatość, kiedy sadzając Girolamę na ławeczce, pieści jej dłonie, potem stopy, w końcu przywiera do pleców ukochaanej.

DON MIGUEL:

Zaliż wszystko jest rosą i balsamem w was, Girolamo?

Zali nie ma zakątków cienia w waszym sercu?

GIROLAMA:

To przeto, że mnie dość nie znacie, Don Miguelu!

I przeto także, że jestem mała i słaba.

Jestem pewna, że boicie się złamać mi skrzydła, jak ptakowi...

Lecz pozwalam wam mówić swobodnie, Miguelu!

Ja się nie boję was.

Chciałam, byście poznali mię. Tak, Don Miguelu!

Bo ja znam was. Trzy już upłynęły miesiące od dnia naszego spotkania

Nieruchomi dotąd Pomocnicy, teraz dopomagają
Miguelowi w wytworzeniu nastroju.

Ujmują z obu stron ławeczkę
i delikatnie kołyszą siedzącą na niej kobietę.

Pomocnicy stawiają ławeczkę i dyskretnie roz-
chodzą się na boki.

Girolama przyklęka na niej, Miguel czyni
to samo.

Ich miłość, ziemską, fizyczną, a przecież

i z pewnością nie byliście wówczas - jako dziś.

DON MIGUEL:

Prawdę rzekłaś, Girolamo! Nie jestem, czym
byłem:

widzę lepiej - choć wówczas też nie byłem ślepym.

Ale zapewne brakowało mi światła -

bo światło z zewnątrz jest rzeczą wielce drobną,
a wyście dopiero zapalili lampę w mym sercu.

W taki zakąt spokoju zamieniłaś me serce,
Girolamo!

GIROLAMA:

Jesteście człowiekiem ocalonym z powodzi mroków
i jesteście słabi jeszcze, zdumieni i bladzi -
więc trzeba, aby siostra wasza myślała o was
i kierowała wasz krok, i modliła się o was
do Boga.

Bo czyliż nie jesteście rozbitkiem z gorzkich
wód?

DON MIGUEL:

Zaliż mi przebaczycie?

GIROLAMA:

będącą wtajemniczeniem mistycznym,
przypieczętuje akt komunii.
Hostię zastąpią płatki kwiatu,
który poda usłudźnie wyrastający spod ziemi
za ławeczką Nieznajomy.
Jego pojawienie się zmobilizowało Pomocników,
czujnych teraz na każde skinienie.

Nagle na miejscu Nieznajomego wyrasta smukła,
czarno odziana, przyskłonięta welonem zjawa.
Girolama zastyga w geście bólu.

Jeden z Pomocników brutalnie odciąga Mañarę
na bok. Girolama pada martwa na ławkę. Po-
mocnik powraca, by wspólnie z kolegą przenieść
nad jej zwłokami czarną Śmierć. Nieznajomy
spogląda z góry na bezradnego Mañarę, Pomoc-
ników znoszących do podziemi ławkę ze zwłokami
Girolamy, Śmierć wykonującą swój taniec i rój

Już wam przebaczyć muszę.

DON MIGUEL:

A serce, serce twe, czyste ogromnie,
wasze serce?

GIROLAMA:

Me serce nie należy już do mnie...

DON MIGUEL:

A miłujecież mnie? a miłujecież mnie, o droga
miłością, która świętość budzi
wobec ludzi - wobec wszystkich ludzi?

GIROLAMA:

Wobec - Boga -

innych postaci, które poczynają zaludniać scenę. Oto z lewej strony wyłaniają się dwie strzeliste, czarno-srebrne Ważki. Manierycznymi, drobnymi kroczkami posuwają się ku Mañarze. Z góry nadchodzi pochód złożony z czterech złachmanionych Łapiduchów dźwigających mary. To, że leżąca na nich postać jest zwłokami Girolamy, poznać możemy tylko po sukni i rozpuszczonych blond włosach, gdyż twarz trupa przykrywa złota maska. Wreszcie z prawej strony, zgięte pod ciężarem wyrastających im z pleców dodatkowych głów i odnóży, wchodzi dwa Duchy Ziemi. Krok za krokiem, opierając się na trzymany w obu dłoniach kijach, podchodzą do trupa.

Łapiduchy zastygły przy zwłokach. Mañara stoi bezradny. Nieznajomy kontroluje z góry całość przedsięwzięcia. Ważki wczepiły się w Mañarę, okrywając go wcześniej czarnym płaszczem.

PIERWSZY DUCH ZIEMI: Powieki dobrze zamknięte;

DRUGI DUCH ZIEMI: I szczęki są dobrze ściśnięte;

PIERWSZY: Ramiona skrzyżowane na piersiach;

Słowa Duchów Ziemi odbiły się echem
w umyśle Mañary.

Ruszaj; nie zaznasz spokoju
w bezcelowym pochodzie
od jednej krawędzi sceny do drugiej;
twoje kroki kontrolować będą Ważki.

Upojone oddźwiękiem własnych słów Duchy
Ziemi są coraz agresywniejsze.
Jeden z nich mierzy w Mañarę kijem,
jakby chciał nadziać swą zdobycz na rożen.

DRUGI: I dłonie złożone na małym drewnianym
krzyżyku twardym, niby z kości; PIERWSZY:
Głowa spoczywa na poduszce w sam raz; DRUGI:
- Nie za wysoko; PIERWSZY: Ani za nisko;
DRUGI: Szata nie czyni fałdów; PIERWSZY:
Nogi stykają się lekko - OBA DUCHY ZIEMI:
Jestem rad z mego dzieła.

CHÓR:

Jestem rad z mego dzieła.

PIERWSZY DUCH ZIEMI: Przyniesiono trumnę -
widziałem. DRUGI DUCH ZIEMI: Otwarto stare
lochy; PIERWSZY: Ład w nich wzorowy; DRUGI:
Parę cegieł dodać; PIERWSZY: Parę uderzeń
kilofa - OBA DUCHY ZIEMI: I dość.

CHÓR:

Jestem zadowolony z mego dzieła.

PIERWSZY DUCH ZIEMI: Myśl o ziemi, synu Bo-
leści. DRUGI DUCH ZIEMI: Reszta jest niczym.
PIERWSZY: Trzeba będzie żyć! DRUGI: Trzeba
będzie długo żyć i rzec jak ludzie - OBA DUCHY
ZIEMI: Co za radość!

Nim pozostaniesz sam,
popatrz raz jeszcze na swą ukochaną.
Oto zdjęta zostaje maska.
Odrażająca jest ta w połowie zgniła, zie-
lonkawa twarz, więc chodźmy...
Łapiduchy unoszą na ramionach mary.
Idą w stronę studni,
która ostatecznie pochłonie zwłoki Girolamy.
Duchy Ziemi bronią kosturami dostępu.
Kiedy po skończonej ceremonii orszak się
rozprasza, same znikają w gęstniejącej
mgłę podziemi.
Mañara zostaje sam w bogatym i jakże ciężkim,
czarnym, srebrno tkanym, żałobnym płaszczu,
na tej jakże pustej teraz scenie.

CHÓR:

Radość!!!

PIERWSZY DUCH ZIEMI: A gdy opadną ramiona;
DRUGI DUCH ZIEMI: A gdy stare kości zabolą,
tedy pewnego dnia wstaniesz wcześniej niżeli
zazwyczaj; PIERWSZY: I zapalisz w przedświcie
twa lampkę; DRUGI: I przyłożysz ostatni raz
rękę do dzieła - OBA DUCHY ZIEMI: Lecz upad-
niesz u progu jako gałąź sucha; PIERWSZY:
I otworzą ci tedy wielkie zimne łoża...
DRUGI: I przyniosą ci tedy trumnę...
OBA DUCHY ZIEMI: Lecz do tego poranku trzeba
żyć, o synu ziemi...

DON MIGUEL:

Boleści! o Boleści! czemużeś dała mi dzień!
czemu nie starłaś mi głowy głazem niewinnym?
Mówisz mi, o Boleści, że mi jesteś matką:
lecz, jeśli jesteś matką, to musisz wiedzieć,
jakie piekło zawodzi, tu, w mym sercu!
Matko! o matko moja, utraciłem wszystko!

Lecz oto w miejscu, gdzie na zawsze ukryto
Girolamę, wyrasta obsypane bujnym kwieciami
drzewko.

Na dalekim planie wyrasta krzyż. Ten, który
go niesie, nie przybył samotnie. Z obu stron
schodzi na scenę tłum żebraków, kalek bez nóg
czy oczu, o kulach, lub ^{na} klęczkach, ciągną-
cych za sobą bezwładne ciała. Niektórzy wspo-
magają słabszych w wędrówce ku centrum sceny.

życie moje jest wdowie;

Jestem ojcem przerażeń, szaleństwa i śmierci.

O Boleści! O matko! O, cóżeś uczyniła ze mną?

CHÓR:

O, Mañara!

DON MIGUEL:

Kto mnie woła? Ja znam ten głos.

CHÓR:

Mañara! Mañara!

DON MIGUEL:

To niby widmo blasków słonecznych na wodzie...

to niby wiew w sadzie kwitnących jabłoni...

CHÓR DUCHÓW NIEBA:

Mañaro! Mañaro!

Rozraduj się!

ŻEBRACY:

Znój śmierci z czoła na oczy mu spływa,

stąpa pod krzyżem, nie widzący dnia.

Przełamał chleb i rozlał wino:

Kto ma uszy ku słuchaniu, niechaj słucha!

Już zasłonili Mañarę, który jakby roztopił się w bezimiennym tłumie wzywającym Chrystusa.

Już zgrupowali się wokół ustawionego na środku sceny Krzyża. Dwaj biedacy po jego bokach zarzucili kostury na ramiona: zdają się być ukrzyżowanymi wraz z Jezusem łotrami w scenie Golgoty.

I stała się jasność. I zamarli wpatrzeni w święte drzewo Krzyża.

Mañara nie zdąży zejść ze sceny w ślad za ostatnim, jednonogim żebrakiem.

Nieznajomy powrócił, by rozegrać ostatnią rundę. Na dany przez niego znak Pomocnicy ciągną Mañarę na szczyt sceny. Teraz on

pomodlił się i wstał.

Ukochani przez Niego spali pod oliwy.

"Śpijcie mi odtąd", rzekł im Syn Człowieka.

Przyszli z latarniami i włóczniami...

Człowiek człowieka pocałował w twarz,

obcięte było ucho prawe

i przywrócone, aby człowiek słuchał.

Korona legła na czoło,

berło trzcinowe w dłoń,

twarz oślepla od ślin i od krwi -

"Pragnę!" krzyczy serce żywota,

ale gąbka opada,

i bok jest przedziurawion -

i wszystko się dokonało.

Teraz wiemy, iż jest Synem Boga Żywego

i zostanie z nami, aż do końca świata.

NIEZNAJOMY:

Stój!

Za długo trwała gra i wszystko już miało swój czas.

Jest czas młodości, jest czas starości,

będzie ukrzyżowany, a oni będą jego krzyżem.
Rozpięty na ich ramionach Mañara zostaje zmu-
szony, by patrzeć na ponownie wychodzącą spod
ziemi monstrualną kobietę.

Kiedy Córa Ziemi prezentuje swą gigantyczną
postać, Nieznajomy pieści jej ciało.
Mañara miota się, próbując ukryć twarz.
Coraz więcej hysterii w głosie Córy Ziemi.

Z jamy wypełza robactwo,
pełźnie po scenie,
drżąc ze zwierzęcego pożądania splata
w pary,
ociera nawzajem o siebie,
zderza w kopulacyjnym szaleństwie.

a potem przychodzi – śmierć.

Słuchaj, jak ziemia, szerokołonna dziewczka
drwi z was, łowców widm.

Słuchaj! słuchaj, co szepce w kosmate ucho
kochanka!

CÓRA ZIEMI:

Co oni wiedzą o mnie, ci rzezańcy.
Drogo każę im płacić za rozkosz mej woli.

Tys! tys jest mym kochankiem.

Obelga twe usta okrasza! Twą rękę o włosiu
ruchliwym czuję na głowie gorącą...

Dam ci dzieci królewskie,
które kochać będą złoto i opar krwi.

I od pierwszego dnia szukać będą rozkoszy
w cudzym bólu.

Synowie odziani będą żelazem, a córki świecić
będą od wonności, łona oddadzą temu, kto da
więcej.

I kłamstwo będzie na wszystkich ustach,
a tajna żądza śmierci we wszystkich sercach.
A robactwo ze ścian zdradzi nam tajne myśli
człowieka.

Nieznajomy kilkoma kopniakami wpędza całe
tałatajstwo z powrotem pod ziemię. Powoli
podchodzi do zwiotczącego Mañary. Nie ma
wątpliwości, kto wygrał ten pojedynek.

Nieoczekiwanie na scenę wchodzi korowód
Zakonników. Idą gęsiego, zatopieni w bez-
głośnej modlitwie, zbliżają się do studni.

Mañara z wysiłkiem postępuje krok do przodu.

Modląc się coraz żarliwiej, ciężkim, chwiej-
nym krokiem rusza ku krawędzi sceny.

Nieznajomy trochę się zaniepokoił, lecz
czeka cierpliwie, wiedząc, że tam, dokąd
zdaża Mañara, nie prowadzi żadna droga ucieczki.

NIEZNAJOMY:

Tak mówi ziemia księżęciu wszystkich władztw
ziemi.

Mañaro, wstań! Wiesz dobrze, że do mnie
należysz.

Nie oddałeś mi dani najdroższej - całej poezji
młodości twej, Mañara?

ZAKONNICZY: O sol salutis intimis

DON MIGUEL: Jestem wędrowcem na ziemi. Nie
kryj przede mną przykazań Twoich!

ZAKONNICZY: Jesu refulge mentibus

DON MIGUEL: Bowiem zguba jest przy mnie, a nie
masz, kto by mnie zratował.

ZAKONNICZY: Dum nocte pulsa

DON MIGUEL: Pozwól mi odrodzić się podług słowa
Twego.

Krążący dotąd wokół studni Zakonnicy nachylają się nad jej głębią i nagle na ich twarzach rozbłyśka refleks pojawiających się w otworze studni świateł. Każdy z Zakonników unosi ręce, jakby chciał część tego światła zachować dla siebie.

Mañara jest coraz bliżej krawędzi sceny, w końcu przekracza tę granicę, której nie pokonają pędzący w bezskutecznej pogoni Nieznajomy i jego nieodstępni Pomocnicy. Na drugim planie Zakonnicy wirują w religijnej ekstazie.

Scena powoli gaśnie. Aktor grający Mañarę ominął orkiestrę, zdejmując mnisi kostium idzie niespiesznie przez widownię, przy ostatnich dźwiękach muzyki wychodzi z sali.

ZAKONNICY: Gratior orbi

Dies renascitur

DON MIGUEL:

Uwolnij mnie od miejsca, w którym jestem uwięziony.

Porwany, upojony głosem Twojej miłości.

Porwany, upojony głosem Twojej miłości.

CHÓR:

Porwany, upojony głosem Twojej miłości.

ZAKONNICY:

Porwany, upojony głosem Twojej miłości.