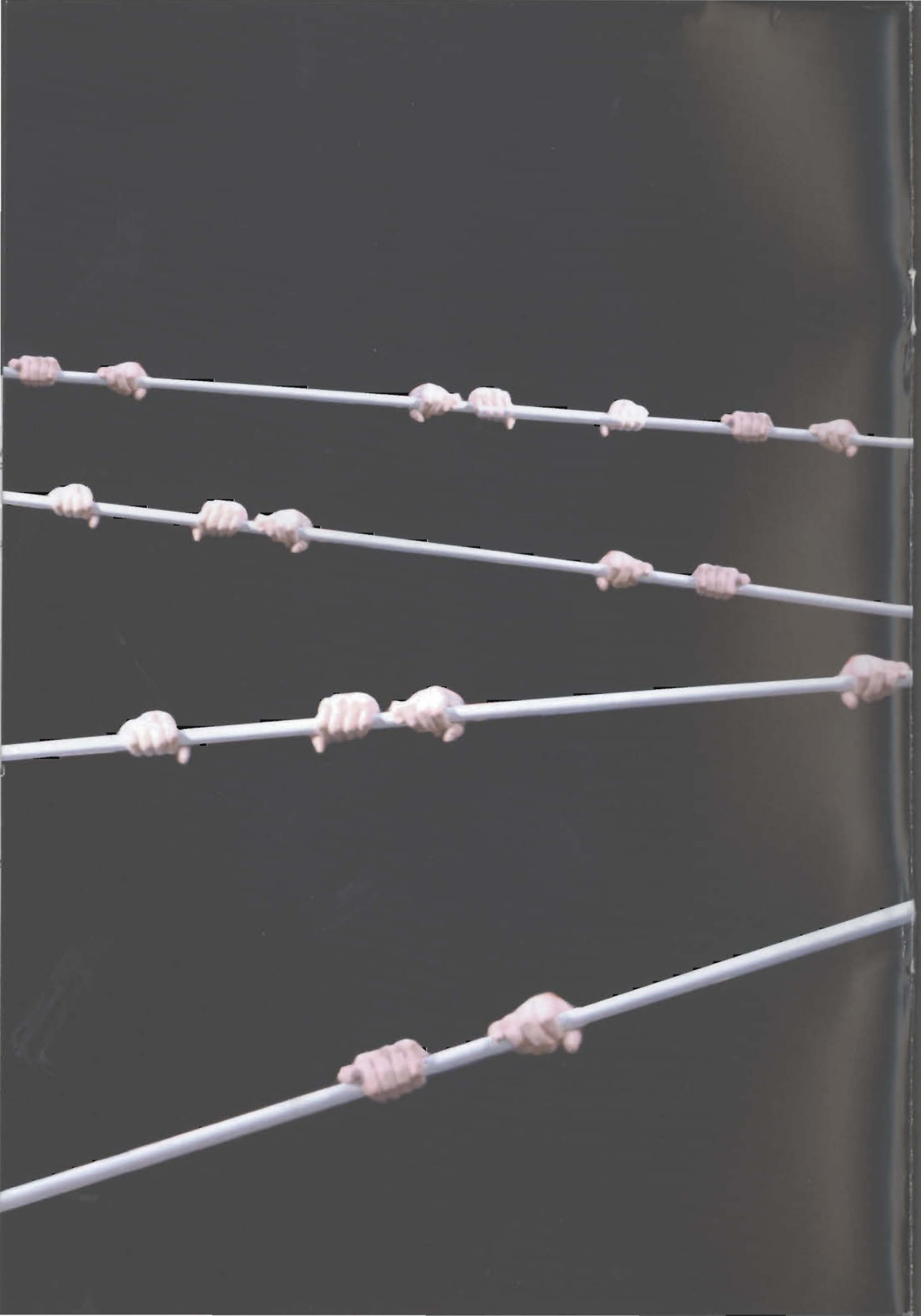
TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA

TERYTORIA

_Benjamin_Britten

Curlew_River:



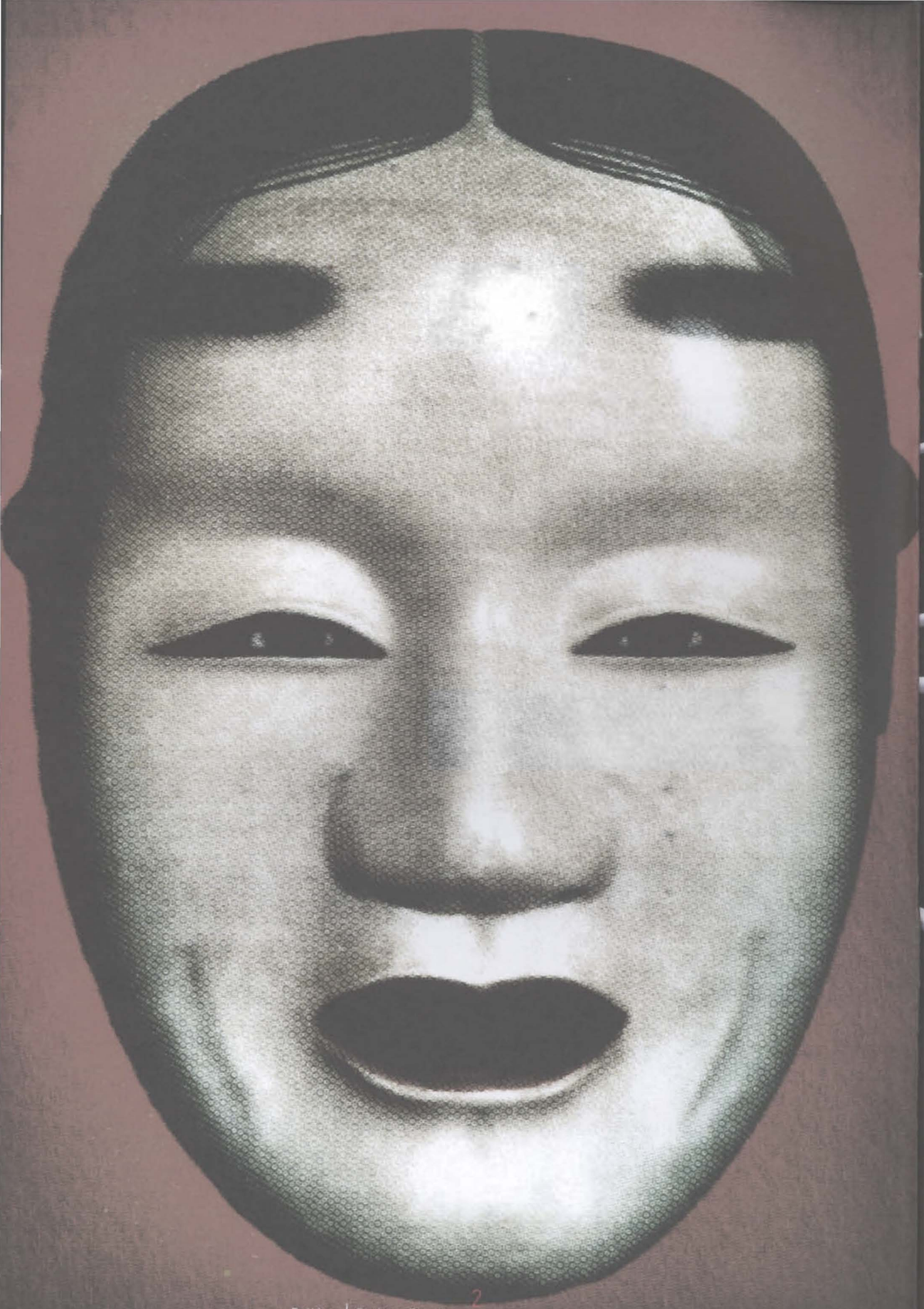
TEATR
WIELKI
OPERA NARODOWA

dyrektor naczelny SŁAWOMIR PIETRAS
dyrektor artystyczny MARIUSZ TRELIŃSKI
dyrektor muzyczny KAZIMIERZ KORD

_Benjamin_Britten

Curlew_River:

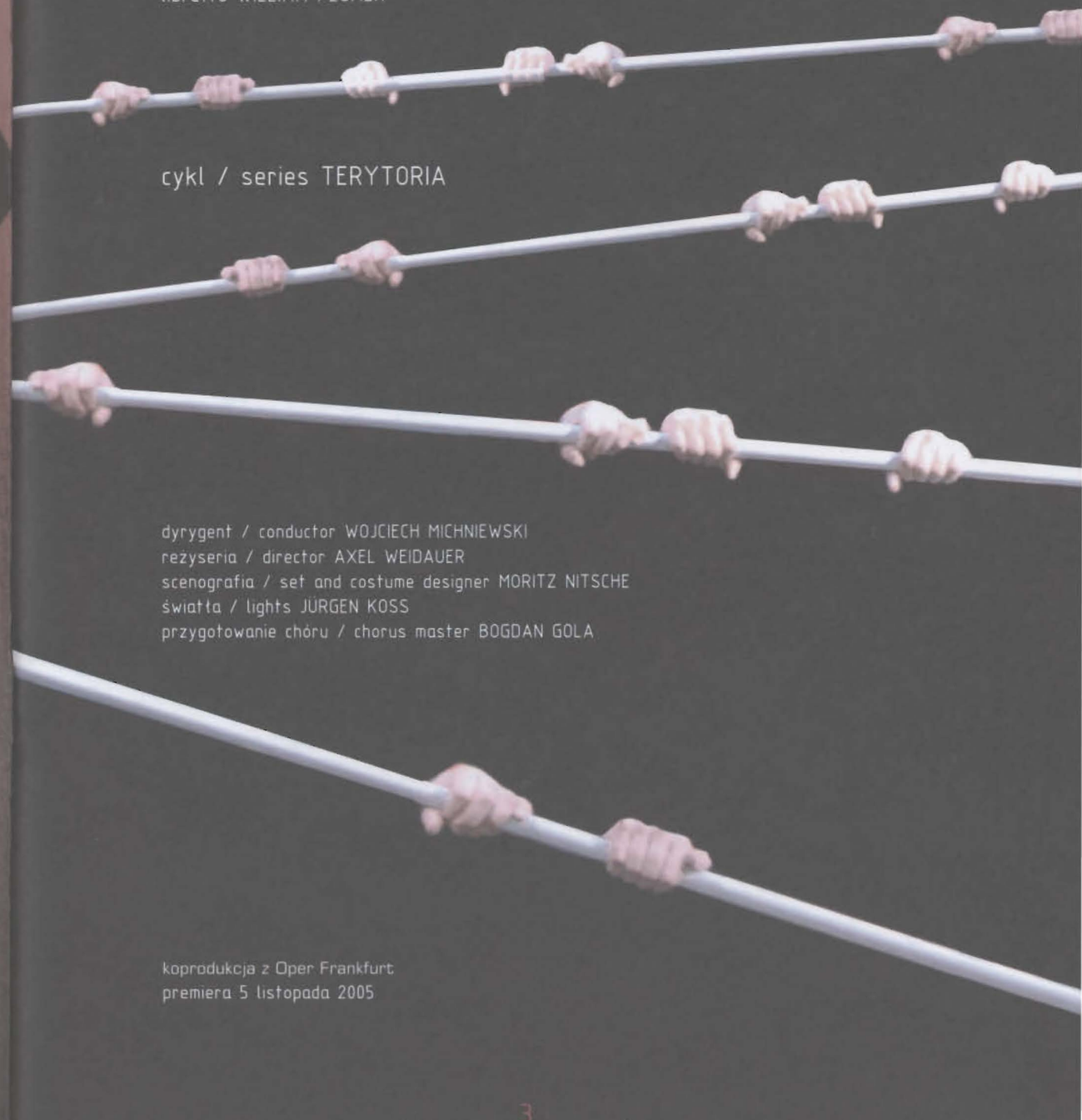
TERYTORIA



_Benjamin_Britten

Curlew_River:

przypowieść kościelna / a parable for church performance (1964)
libretto WILLIAM PLOMER



cykl / series TERYTORIA

dyrygent / conductor WOJCIECH MICHNIEWSKI
reżyseria / director AXEL WEIDAUER
scenografia / set and costume designer MORITZ NITSCHE
światła / lights JÜRGEN KOSS
przygotowanie chóru / chorus master BOGDAN GOLA

koprodukcja z Oper Frankfurt
premiera 5 listopada 2005

_Roland_Barthes

Imperium_znaków:

:Surowość, jak wiadomo, jest duchem opiekuńczym japońskiego pożywienia; wszystko jej się poświęca, i jeśli japońskie czynności kulinarne wykonuje się zawsze na oczach jedzącego (cecha podstawowa tej kuchni), dzieje się tak dlatego, że być może ważne jest uświęcenie poprzez spektakl śmierci tego, co się czci.

Mówi się, że język japoński wypowiada wrażenia, nie stwierdzenia.

Haiku nie jest bogatą myślą zredukowaną do krótkiej formy, lecz krótkim zdarzeniem, które błyskawicznie odnajduje właściwą sobie formę. [...] Trafność haiku ma oczywiście w sobie coś muzycznego (muzykę sensów, a niekoniecznie muzykę dźwięków): haiku ma czystość, sferyczność, a nawet pustkę muzycznej nuty; być może dlatego powtarza się je dwa razy, jakby echem.

(o japońskim teatrze *bunraku*) Z boku, na estradzie, znajdują się muzycy i recytatorzy, których zadaniem jest wyrażanie tekstu; tekst jest na wpół mówiony, na wpół śpiewany; podzielony mocnymi uderzeniami w struny przez grających na *shimisen*, jest zarazem miarowy i szarpany, gwałtowny i sztuczny.

Aktor, jego twarz, nie gra kobiety ani jej nie kopiuje, ale tylko ją znaczy.

_streszczenie:

:Do kościoła wchodzą mnisi intonując wieczorny hymn. Opat wita zebranych zapowiada, że bracia pokażą misterium o tym, „jak w wielkiej biedzie dany był znak łaski Bożej". Mnisi przebierają się w stroje Przewoźnika, Wędrowca i Szalonej. Zaczyna się przedstawienie.

Oto Przewoźnik wiezie łodzią Pielgrzymów na drugi brzeg do słynącego z cudów grobowca. Ludzie zbierają się tam na pamiątkę pogrzebu, który odbył się dokładnie rok temu. Do łodzi dociera też Wędrowiec. Nagle słychać dziwne odgłosy, czyjś śpiew...

Zjawia się Szalona. Ze strzępów jej słów wynika, że pochodzi z Czarnych Gór i od roku błądzi w poszukiwaniu porwanego syna. Kobieta prosi Przewoźnika o przeprawienie na drugi brzeg. Przewoźnik wpuszcza ją na łódź i rozpoczyna opowieść o dziwnych wydarzeniach związanych z tym miejscem.

Dokładnie przed rokiem, tą samą łodzią przeprawiał się obcy człowiek z Północy. Był z nim dwunastoletni chłopiec, chrześcijanin. Kiedy przeprawili się na drugi brzeg, okazało się, że chłopiec jest zbyt słaby, by iść dalej. Obcy groził mu, przeklinał go i bił, w końcu zostawił i poszedł w swoją stronę. Ludzie z nabrzeża zaopiekowali się chłopcem, ale on czuł się coraz słabiej. Zdążył jeszcze w kilku słowach opowiedzieć swoją historię. Potem pomodlił się i umarł.

Łódź dobija do brzegu. Szalona zadaje Przewoźnikowi natarczywe pytania o chłopca. Wreszcie mówi, że to jego właśnie szuka, że to on był jej synem. Wszyscy zaczynają się modlić. Nagle słychać dziecięcy głos. Duch Dziecka prosi matkę, by odeszła w pokoju, bo kiedyś, „w błogosławionym dniu, wszyscy spotkamy się w Niebie". Szalona uspokaja się. Misterium dobiega końca.

Opat dziękuje zebranym i wzywa do modlitwy „do Boga, który podnosi upadłych, zagubionych, najmniejszych". Znów słychać wieczorny hymn...

_synopsis:

:Chanting the evening hymn, monks enter the church. Their Abbot greets the audience and introduces the mystery about "how in a sad mischance a sign was given of God's grace." The monks playing the Ferryman, the Traveller and the Madwoman dress up for the performance. The play now commences.

The Ferryman carries pilgrims across the river to pray at a shrine credited with miraculous healing powers. People gather there to commemorate the burial which took place a year before. The Traveller comes to the boat, too. Suddenly, some weird sounds and singing are heard...

The Madwoman appears. From the snatches of her words one can learn that she comes from the Black Mountains and has been searching for her lost child for about a year now. The woman begs the Ferryman to carry her on the opposite bank. Finally, the Ferryman allows her passage and then tells the story about mysterious events connected with the place of a shrine.

A year ago, a strange man from the North was carried across the river in this very boat. He was accompanied by a 12-year old Christian boy. When they stood on the other bank of the river, it turned out that the boy was too weak to continue the journey. After having cursed and beaten the boy, the stranger left him by the river and went away. The local people took care of the boy, but still he was weaker and weaker. Yet he managed to tell his story. Then he prayed and died.

The boat pulls in to shore. The Madwoman asks the Ferryman persistent questions about the boy. Eventually, she explains that he was the child she had been searching for, that he was her beloved son. All the people begin to pray. Suddenly, a child's voice is heard. The boy's spirit reassures his mother and asks her to leave in peace because "in that blessed day, we shall meet in Heaven". The Madwoman is now consoled and restored to sanity. The mystery concludes.

The Abbot bids the audience farewell and summons them to pray to "God that lifteth up the fallen, the lost and even the least." Once again the evening hymn is heard...

_Piotr_Kamiński

Benjamin_Britten (1913-1976):

Jego opery łączą wielkie wyczucie możliwości głosu ludzkiego, nadzwyczajną wyobraźnię oraz nieomylny instynkt teatralny.

Urodził się w Lowestoft (Suffolk) 22 listopada 1913 jako czwarty syn dentysty. Rodzice szybko odkryli jego uzdolnienia muzyczne, które szczególną opieką otoczyła matka, śpiewaczka-amatorka.
Jego pierwsze kompozycje, powstałe jeszcze przed 10. rokiem życia, zostaną wykorzystane w *Simple Symphony* (1934). W wieku 10 lat zaczął się uczyć gry na altówce, po czym wstąpił do klasy kompozycji Franka Bridge'a, który wywarł wielki wpływ na jego rozwój. Podjął następnie studia w Royal College of Music w Londynie (fortepian i kompozycja), w czasie których pierwsze jego utwory zostały wykonane publicznie (*Sinfonietta* op. 1 w 1933).
Pisząc muzykę filmową, poznał wybitnego poetę Wystana Hugha Audena, również homoseksualistę, który wprowadził go w artystyczne i „postępowe" kręgi Królestwa. W roku 1936 odkrył na wykonaniu koncertowym *Lady Macbeth z mceńskiego powiatu* Szostakowicza, a wstrząs wywołany tym utworem obudził w nim nie tylko fascynację muzyką rosyjską, lecz i zainteresowanie operą. Rok później nawiązał przyjaźń z młodym tenorem, Peterem Pearsem. Przekształci się ona niebawem w wieloletni związek osobisty i artystyczny, którego owocem będą liczne role operowe i dzieła wokalne (*Illuminations*, 1939; *7 sonetów Michała Anioła*, 1940; *Holy Sonnets of John Donne*, 1945).

W maju 1939, w atmosferze narastającego napięcia, wyjeżdża z Pearsem do Stanów Zjednoczonych, gdzie komponuje swoje pierwsze dzieło teatralne, operetkę *Paul Bunyan*. Tam też rodzi się pierwszy, poważny projekt operowy *Peter Grimes*, zrealizowany po powrocie do Wielkiej Brytanii. Sensacyjna prapremiera opery przynosi Brittenowi wielką sławę, ku niezadowoleniu części środowiska, z przyczyn zarówno estetycznych co obyczajowych.
Po krótkotrwałej współpracy z Festiwalem w Glyndebourne (*The Rape of Lucretia*, 1946; *Albert Herring*, 1947), zakłada – wraz z Pearsem i reżyserem Erikiem Crozierem – niezależną instytucję pod nazwą English Opera Group, stawiającą sobie za cel promowanie współczesnych dzieł operowych. Inicjatywa ta zrodzi niebawem festiwal w Aldeburgh, w rodzinnych stronach kompozytora. Tam wystawiona zostaje jego kameralna opera dla dzieci (*Let's make an opera*, 1949), podczas gdy Covent Garden wystawia utwór słuszniejszych rozmiarów (*Billy Budd*, 1951), który po przeróbce stanie się jednym z arcydzieł Brittena.

Po porażce „opery koronacyjnej" (*Gloriana*, 1953), triumfuje ponownie na weneckim Biennale (*The Turn of the Screw*, 1954). W roku 1958 rozpoczyna serię oryginalnych, małoobsadowych utworów przeznaczonych do wykonywania w kościołach (*Noye's Fludde*, po którym przyjdzie trylogia przypowieści: *Curlew River*, 1964; *The Burning Fiery Furnace*, 1966; *The Prodigal Son*, 1968). Nie porzuca jednak tradycyjnej formy operowej, pisząc błyskotliwe dzieło szekspirowskie (*Midsummer Night's Dream*, 1960). W roku 1971 pisze dla telewizji operę „pacyfistyczną" (*Owen Wingrave*), której sukces i sława nie dorównają dawniejszemu dziełu podobnej inspiracji (*War Requiem*, 1962), przeznaczonemu dla trzech solistów z krajów walczących w II wojnie światowej (Brytyjczyk, Peter Pears; Niemiec, Dietrich Fischer-Dieskau i wówczas jeszcze obywatelka sowiecka, Galina Wiszniewska). Jego karierę operową zamknie utwór emblematyczny, testament podejmujący wszystkie najważniejsze motywy jego twórczości, włącznie z homoseksualizmem potraktowanym po raz pierwszy otwarcie (*Death in Venice*, 1973). Jest już wówczas od dawna poważnie chory. Umiera w swym domu w Aldeburgh, 4 XII 1976 roku, jako wyniesiony przez królową Elżbietę do rangi Para Królestwa Lord Britten of Aldeburgh.

Kompozytor równie eklektyczny, co wysoce oryginalny, wykorzystujący chętnie wszystkie prądy stulecia, od Debussy'ego, Pucciniego i Rosjan, po dodekafonistów (których metody nigdy ściśle nie zastosował), nie poddał się jednak żadnemu z nich, dzięki błyskotliwemu warsztatowi umiał je bowiem przetopić w język głęboko indywidualny.
Jego opery łączą wielkie wyczucie możliwości głosu ludzkiego oraz angielskiej prozodii (był jednym z niewielu kompozytorów drugiej połowy stulecia, którzy wypracowali przekonujący styl wokalny) z nadzwyczajną wyobraźnią kolorystyczną, odwołującą się szczególnie do ulubionych przezeń, niewielkich formacji instrumentalnych, oraz nieomylny instynkt teatralny, który pozwolił mu – z nielicznymi wyjątkami – szczęśliwie dobierać sobie tematy, skądinąd bardzo zróżnicowanej proweniencji. Nie wypierając się swego języka, umiał też doskonale pisać dla dzieci (*Ceremony of Carols*, 1942) i dla amatorów.
Choć pozostawił bogatą twórczość w wielu dziedzinach, jest nade wszystko największym kompozytorem operowym drugiej połowy XX wieku, którego z sobie tylko znanych powodów polskie sceny operowe traktowały jeszcze do niedawna po macoszemu.

Piotr Kamiński – dziennikarz Radio France International, krytyk muzyczny, tłumacz. Powyższy tekst jest fragmentem przewodnika operowego Piotra Kamińskiego *Tysiąc i jedna opera*, przygotowywanego do druku przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne S.A. w Krakowie.

_Marcin_Gmys

*Curlew River*_Benjamina Brittena, czyli_most przez_wielką rzekę:

1. „Przeczuwam, że wraz z nastaniem ery filmu opera wreszcie odwróci się od realizmu i powróci do stylizacji – taki proces jest nieuchronny" – mówił w 1944 roku Benjamin Britten. Te słowa mogą nieco zaskakiwać. Wyszły przecież od kompozytora gorączkowo wówczas pracującego nad *Peterem Grimesem*, operą uznawaną dziś za jedno z arcydzieł muzycznego realizmu.

2. Pierwsze rysy w realistyczno-operowym monolicie Brittena pojawiły się dopiero w 1955 roku, kiedy kompozytor odbył długą podróż do Indonezji i Japonii. W Japonii obejrzał przedstawienie sztuki Juro Motomasy (1395-1431) *Sumidagawa* (*Rzeka Sumida*), a styl teatru nō początkowo wywołał w nim mieszane uczucia. Ale po kilkunastu dniach, tuż przed zaplanowanym odlotem do Europy, kompozytor zdecydował się powtórnie obejrzeć to widowisko. Wyszedł bardzo poruszony.

„Całe to zdarzenie – wspominał Britten po latach – przemówiło do mnie niezwykle silnie: prosta, poruszająca historia, ekonomia stylu, intensywne spowolnienie akcji, nadzwyczajna zdolność wykonawców do sprawowania pełnej kontroli nad swą cielesnością, piękne kostiumy, mieszanina pomrukiwania, mowy i śpiewu, które wraz z trzema instrumentami tworzą zadziwiającą oprawę muzyczną – wszystko to złożyło się na zupełnie nowe, »operowe« doświadczenie".

Odtąd kompozytor, wraz ze swym współpracownikiem Williamem Plomerem, bez pośpiechu, ale konsekwentnie obmyślał projekt scenicznego tryptyku przypowieści religijnych (*a parable for church performance*), który byłby wykonywany w angielskich kościołach jako quasi rytualna propozycja syntezy dwóch tradycji teatralno-muzycznych: zachodnioeuropejskiej i dalekowschodniej.

Koroną ukończonego w 1964 roku trzyczęściowego cyklu (*Curlew River*, *The Prodigal Son* i *The Burning Fiery Furnace*) stało się jego pierwsze ogniwo. Oparta na motywach wspomnianej sztuki Motomasy *Curlew River*, w której elementy nō połączone zostały z angielskim dramatem liturgicznym i operą europejską, miała zostać po latach nie bez racji (i bez cienia ironii) nazwana przez Rogera Scrutona „aktem kulturowej szczodrości".

3. Akcja *Rzeki Sumidy*, tak jak większość sztuk przeznaczonych dla teatru nō, wyróżnia prostota, obowiązkowy pierwiastek mistyczny i nienaturalnie zwolnione tempo (i w przenośni, i dosłownie), które umożliwia widzowi głębokie, kontemplacyjne wejrzenie w symboliczny sens obserwowanych zdarzeń.

Fabuła przedstawia się u Motomasy następująco: do brzegu Sumidy, od którego lada moment ma odbić kierowana przez Przewoźnika łódź wypełniona Pielgrzymami, dociera szalona kobieta. Stanie się ona główną bohaterką dzieła, zwyczajowo odtwarzana przez mężczyznę w masce (w teatrze nō kobiety nie miały prawa występować, ale żeńskie role – a zwłaszcza role szalonych kobiet – należały do najwyżej cenionych przez koneserów japońskiego teatru).

Z wypowiadanych przez Szaloną, często niejasnych kwestii wynika, że pochodzi ona z Czarnych Gór i od roku przemierza cały kraj w poszukiwaniu swego zaginionego dwunastoletniego syna. Kobieta prosi Przewoźnika o wpuszczenie na pokład i tak już przepełnionej łodzi. Po uzyskaniu zgody rozpoczyna się przeprawa przez rzekę, w trakcie której podróżni słuchają przejmującej opowieści Przewoźnika. Dowiadujemy się z niej, że dokładnie przed rokiem, tą samą łodzią, na przeciwległy brzeg rzeki podążał młody chłopiec, porwany przez brutalnie się z nim obchodzącego przybysza, obcego. W kilka godzin po osiągnięciu lądu porzucone i skrajnie wycieńczone dziecko zmarło.

Najbardziej zadziwiające w tej historii jest to, że skromny grób chłopca szybko zasłynął z rozlicznych cudów, stając się celem pielgrzymek. Po przebyciu rzeki, stanowiącej naturalną granicę pomiędzy Wschodem a Zachodem, ale i symbolizującej przepaść między sferą niewiary i pobożności, następuje krótki dialog Szalonej i Przewoźnika. To, co dla widza było oczywiste niemal od początku, teraz staje się zrozumiałe także dla kobiety. Okrutne rozpoznanie nie pozostawia cienia nadziei: zadręczony na śmierć chłopiec to jej syn. Koniec historii to atak rozpaczy matki przy grobie dziecka.

4. William Plomer dość wiernie trzymał się litery japońskiego pierwowzoru. Jedyna, ale fundamentalna różnica to zastąpienie (na życzenie samego kompozytora) buddyjskiego zakończenia tekstu Motomasy – chrześcijańskim. Kobieta u Plomera i Brittena nie zostanie pozostawiona samej sobie w akcie rozpaczy, lecz za sprawą zainicjowanej przez Pielgrzymów zbiorowej modlitwy (w oryginale japońskim jest to „*Namu Amida*") stanie się współuczestniczką, a nawet „adresatką cudu".
Miejsce dotychczasowego dramatu pamięci, wokół którego ogniskowały się wydarzenia *Curlew River*, zajmie misterium objawienia. Oczom zebranych ukaże się Duch Dziecka, z kojącym przesłaniem mówiącym o łasce ponownego spotkania się wierzących po śmierci. W wyniku tej interwencji zaświatów Szalona na resztę swego ziemskiego bytowania odzyska spokój duszy i psychiczną równowagę.

5. Gdyby ta „chrześcijańska kadencja" pojawiła się w *Curlew River* niczym deus ex machina, nie miałaby siły artystycznego przekonywania. Świadomi tego autorzy nadali swej operowej przypowieści formę teatru w teatrze, w którym historia matki poszukującej dziecka tworzy wewnętrzne widowisko, wystawiane gdzieś w średniowiecznej Anglii przez zakonników ku uciesze i nauce współbraci.
Za kształt teatralnej oprawy tej kompozycji odpowiedzialność wziął Colin Graham, pierwszy reżyser *Curlew River*, który niemal każdą stronę partytury, a nierzadko nawet pojedyncze takty, opatrzył drobiazgowymi wskazówkami dotyczącymi operowania ciałem przez aktorów. I chociaż współcześnie reżyserzy do tych didaskaliów podchodzą raczej dość swobodnie (tak postąpili też realizatorzy warszawskiej inscenizacji), to zwykle zachowany zostaje jeden podstawowy postulat Grahama.
Jest nim silny kontrast pomiędzy tym, co rytualne i przynależne akcji wewnętrznej (teatrowi w teatrze), a tym, co naturalistyczne, czyli właściwe klasztornej akcji-ramie: procesja mnichów śpiewających chorał „*Te lucis ante terminum*", przemówienie Opata adresowane do publiczności oraz niwelująca iluzję scena charakteryzacji braci klasztornych wyznaczonych do grania w opowieści (zaczerpnięta z nō, gdzie wszystkie „techniczne" czynności w rodzaju przebierania się aktorów czy przygotowań muzyków odbywają się na oczach widzów).

6. Jeśliby na partyturę *Curlew River* spojrzeć tylko jak na kolejny etap rozwoju języka muzycznego Brittena, można by dojść do wniosku, że to finał działań zmierzających do stworzenia modelu opery kameralnej. Porównywanie jednak tego dzieła do typowo europejskich wytworów wyobraźni kompozytora, jak *The Rape of Lucretia* czy *The Turn of the Screw*, może być uprawnione tylko w odniesieniu do niewielu fragmentów przypowieści.
Co zatem decyduje o odrębności tej kompozycji? Pisząc *Curlew River*, Britten miał w pierwszym rzędzie na myśli muzykę towarzyszącą spektaklom nō oraz brzmienia indonezyjskich orkiestr gamelanu, a dopiero w dalszej kolejności tradycję muzyki Zachodu. Kluczowa w tym zestawie muzyka nō jest zazwyczaj bardzo dyskretna i powściągliwa, o czym świadczy już sam zestaw wykorzystywanych w spektaklach instrumentów, ograniczony do fletu (tzw. *fue*) oraz trzech różnej wielkości bębenków.
Tak drastyczne „odchudzenie" zestawu instrumentalnego nie mogło jednak Brittenowi odpowiadać, ponieważ oznaczałoby wykluczenie ze spektaklu „zachodniego" czynnika harmonicznego, do którego angielski twórca czuł się silnie przywiązany. Tym zapewne należy tłumaczyć jego decyzję, aby do „obowiązkowego" fletu i perkusji dodać także niewielkich rozmiarów organy oraz kontrabas, altówkę, harfę i jeden z ulubionych instrumentów kompozytora – róg.

7. Mimo takiego zawężenia muzycznej przestrzeni Britten zdołał zbudować przekonującą całość, w której każda z głównych postaci – Szalona, Przewoźnik, Wędrowiec, Opat oraz kilkuosobowy Chór Pielgrzymów – niczym w tradycyjnej operze, obdarzona jest odrębną charakterystyką muzyczną, tyle że mieszczącą w sobie zarówno elementy zaczerpnięte z nō, jak i z muzyki zachodnioeuropejskiej.
Grę z tymi dwiema, tak odległymi tradycjami, możemy śledzić już podczas głoszenia przez Opata swoistego przesłania sztuki wewnętrznej, co ma miejsce natychmiast po zatrzymaniu wstępnej, „chorałowej" procesji mnichów. Przełożony klasztoru, wspomagany przez organy (typowo „zachodni" symbol sfery sacrum), wypowiada kolejne wersy swojej kwestii dopiero po ich uprzednim „zaanonsowaniu" – a to już ślad teatru japońskiego – przez dźwięki bębenka.
Jednym z najbardziej intrygujących pomysłów brzmieniowych staje się w *Curlew River* czysto instrumentalna „muzyka przemiany", w trakcie której wybrani zakonnicy przygotowują się do powierzonych im ról, zakładając na habity specjalne stroje i maski. Dyskretny, marszowy puls tego odcinka, powtórzonego na zakończenie w chwili rozcharakteryzowania, uwodzi słuchacza specyficznym, heterofonicznym brzmieniem całego zespołu (tu możemy zaobserwować silne wpływy orkiestr indonezyjskich).
Ale heterofonia, rodzaj pierwotnej, jakby nie do końca wykształconej polifonii, dopuszczającej istnienie pewnego marginesu dowolności wśród muzykujących w tym samym czasie partnerów, stanie się też kilkakrotnie ekspresyjną wizytówką Chóru Pielgrzymów, którego rola – jak w widowiskach nō – będzie oscylować między kontemplowaniem sensu oglądanych wydarzeń, a aktywnym w nich uczestnictwem.
Pełnokrwistą postacią przypowieści Brittena jest Przewoźnik. Jego muzycznym rekwizytem (a posiada on też własny rekwizyt sceniczny: długi drąg umożliwiający mu sterowanie łodzią) stają się ruchliwe dźwięki waltorni, ostrym *forte* kontrastujące ze ściszonymi współbrzmieniami altówki, kontrabasu oraz szmerem perkusji.
Dla odmiany przybywającego z Zachodu Wędrowca, który wkracza na scenę w typowej dla przemieszczania się aktorów nō, stylizowanej manierze, charakteryzują harmonie oparte na brzmiących „po europejsku" triadach.

8. Najbarwniej Britten traktuje oczywiście protagonistkę – jedyną naprawdę dynamiczną figurę dramatu Motomasy. Przez większą część spektaklu śpiew Szalonej jest kanciasty, silnie dysonujący – jakby jej szaleństwo, zanim stało się widzialne (przed wejściem na scenę) i skomentowane przez inne *dramatis personae*, było już słyszalne.
Szczególnie charakterystyczne, gwałtownie poszarpane, mknące z dołu do góry i z powrotem okrzyki rzucane na wejście, składają się na muzyczny „lejtmotyw rzeki kulików" (tytułowy rzeczownik *curlew* oznacza kulika – ptaka nieco podobnego do mewy, którego nie należy wszakże z nią mylić, co w pewnym momencie podkreśla sama Szalona).
Zresztą „wątek ornitologiczny" zasługuje na szczególne wyeksponowanie, ponieważ symbolizuje szybującą w mistycznych przestworzach duszę, a więc odnosi się do kluczowego problemu tej przypowieści – wiary w życie pozaziemskie. Wielokrotne odwołania do ptasiej metaforyki w tekście Motomasy uobecniane są przez kompozytora za pośrednictwem rozszczebiotanych (ale bynajmniej nie na wesoło) motywów fletu.
Może najbardziej przejmująca scena całego misterium – scena paroksyzmu rozpaczy Szalonej przy grobie dziecka – została przez Brittena skontrapunktowana przez ptasi śpiew fletu solo, który nasuwa skojarzenia z muzyką... Gustava Mahlera. To dość zaskakujące porównanie stanie się czytelne, gdy uświadomimy sobie, że Britten nawiązał do fletowego „motywu martwego ptaka", umieszczonego przez austriackiego kompozytora w węzłowym ustępie finału jego *II Symfonii „Zmartwychwstanie"* i symbolizującego nietrwałość ludzkiego ciała (opozycja nieśmiertelnej duszy).

Kulminacja obłędu u Brittena zostaje zatem przezwyciężona za pomocą tych samych środków, które przywróciły wiarę podmiotowi lirycznemu programowej Mahlerowskiej symfonii. Przezwyciężenie to dokonuje się naturalnie nie tylko na płaszczyźnie symboliki muzycznej: podlega także efektownej wizualizacji z chwilą, gdy przypisany dotąd wyłącznie do świata zewnętrznego Opat, nagle ingeruje w bieg wydarzeń obserwowanego przez siebie spektaklu wewnętrznego. Wzywa wszystkich do modlitwy, która ma przynieść (i przynosi) ukojenie matczynego bólu. Sylabiczna i wzorowana na melodyce chorałowej prośba do Najwyższego, stwarzająca poczucie regularności, a zarazem odzyskania utraconego systemu wartości, wyraźnie kontrastuje z wcześniejszym, postrzępionym śpiewem Szalonej. Zresztą, po chwili jej melodia zjednoczy się z szybującą gdzieś wysoko obietnicą zmartwychwstania złożoną przez chłopięcy sopran...

9. Po skomponowaniu tryptyku Britten już nigdy nie zdobył się na eksperyment równie radykalny na gruncie teatru operowego. Ale nie oznacza to bynajmniej, że wyniesione ze wschodniej lekcji doświadczenia kompozytorskie zostały całkowicie przekreślone. Bardzo odległe, lecz chyba wciąż rozpoznawalne echo doświadczeń kompozytora z indonezyjskim gamelanem zaczęło rezonować przynajmniej jeszcze raz w finałowej scenie jego ostatniej opery – *Śmierci w Wenecji* z 1973 roku.
Swobodnie rozwibrowana szata dźwiękowa towarzysząca przekraczaniu granicy pozaziemskiej rzeczywistości przez Gustawa Aschenbacha – zapatrzonego w smukłą sylwetkę Tadzia, który niczym starogreckie bóstwo kroczy na linii morskiego horyzontu, po przedwczesnej, chociaż chyba przeczuwanej śmierci Brittena w 1975 roku – nabrała dodatkowego sensu. Stała się przejmującym gestem pożegnania kolejnego w dziejach cywilizacji europejskiej wielkiego artysty, który pragnął przerzucić most przez rzekę dzielącą Zachód od Wschodu.

Marcin Gmys – krytyk muzyczny, muzykolog, wykładowca Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się szczególnie teatrem operowym oraz wykonawstwem fortepianowym. Publikuje w „Zeszytach Literackich", „Operomanii", współpracuje z II Programem Polskiego Radia.

TEATR_NŌ:

_Paul_Claudel

Wszystko to w sumie daje wrażenie zmaterializowanego snu, który jeden gest, zbyt brutalny albo niezgodny z konwencją, natychmiast musiałby rozwiać. Aktorom nie wolno na mgnienie oka rozluźnić napiętej uwagi, muszą poruszać się jakby w transie, a nawet gdy płaczą albo zabijają, ramię ich podnosi się w sennym bezwładzie. Każdy gest podyktowany jest jakby przez szczególny hipnotyczny pakt, w harmonii z muzyką, wyrażającą nasz ból, płynącą niewyczerpanym strumieniem, który niekiedy przerywają nagłe wybuchy dźwięków, i z chórem, który jest naszą pamięcią.

_Estera_Żeromska

W nō, podobnie jak w pozostałych gatunkach japońskiego teatru klasycznego, występują wyłącznie mężczyźni, których sztuka jest dziedziczna w ramach danego rodu. Obowiązuje sztywny podział ról na pierwszoplanowe (*shite*; działający) i drugoplanowe (*waki*; drugi wykonawca, aktor drugoplanowy) oraz towarzyszący (*tsure*).

Celem tego teatru nie jest prezentacja rzeczywistości, lecz wizji świata opisanego w kolorach pamięci, pragnienia, żalu. Spektakl nō bowiem ma wprowadzać uczestnika w stan bliski ekstazy, ma przygotowywać jakby na »otwarcie oczu«, olśnienia. Można je osiągnąć dzięki zapomnieniu czy raczej zatraceniu pojmowanym jako maksymalna koncentracja umysłu na tym, co najważniejsze. Poprzez poszukiwanie prawdy nie w słowach, lecz w kontemplacji wewnętrznej dochodzi się stopniowo do zrozumienia nō. Ale dane jest ono tym, którzy nie widzą, lecz mają dobry wzrok. Dotyczy to zarówno aktorów, jak widzów.

Sztuki nō opowiadają przede wszystkim o ludzkich namiętnościach, o konfliktach przeniesionych w sferę życia wewnętrznego bohatera. Rozterki, tragedie, metamorfozy objawiają się na scenie spoza maski, dzięki której aktor może – jak twierdzi współczesny aktor nō, Kanze Hisao – wyrazić wszystko, co chce i jak chce, może ukazać balansowanie między światem realnym i nierzeczywistym.

_Jadwiga_M._Rodowicz

W Japonii nō dla ludzi teatru jest jak Biblia, której czytać już czasem się nie chce, ale która stworzyła archetyp poznania, nazywania, alegoryzowania, estetyki, z którego trudno się otrząsnąć i z którego otrząsnąć się nie da. Czasami mam wrażenie, że ten teatr jest formą przekazu kultury, której już nie ma i wrażliwości człowieka, którego również już nie ma, ale która ciągle gdzieś w nas drzemie, uśpiona. Jest jakby żywym przekazem naszej własnej (ich własnej) antyczności, antyku w nas, kultury przyczajonej w nas równolegle do czającego się w nas zwierzęcia – równie bliskiej i równie odległej.

Kiedy widzi się pustą scenę nō, po kolei wchodzących muzyków, aktora *waki* (antagonistę) sunącego po pomoście, wychodzącego na scenę, przedstawiającego się »oto jestem tym i tym, tu i tu«, gdy następnie pojawia się *shite* (protagonista), [...] gdy aktor świat widziany okiem wewnętrznym »rzutuje«, za pomocą abstrakcyjnych gestów, na przestrzeń sceny i kiedy wreszcie doznaje się wrażenia nowej, nieistniejącej ani przedtem, ani potem Obecności – to ma się wrażenie, że obcuje się z samą istotą teatru.

Na pół wieku przedtem, zanim aktorzy nō gościli pierwszy raz na Zachodzie (w roku 1954 w Wenecji), pisało się o nō jako o pewnej alternatywie teatru (i dramatu) i pewnej tęsknocie. Była to tęsknota za świętością, odrealnieniem, prostotą, symbolizmem, za przywróceniem teatrowi jego muzycznej tożsamości, za przedziwnym i znaczącym przenikaniem ducha w materię, a zarazem za zasadniczym, głębokim przeobrażeniem strukturalnym teatru.

_MUZYKA NŌ:

_Yokomichi_Mario

:Trzeba nō rozumieć jako strukturę mającą tyleż wspólnego z muzyką, co z teatrem. A więc nie jako wątek fabularny, ale sekwencje pieśni, z których każda ma własną logikę, lecz wszystkie zostały podobnie ukształtowane, stanowią pewien ciąg elementów rytmicznych, tonalnych i melodycznych, lub – jeśli kto woli – pewien układ rytmów i zbiorowych sylab.

_Estera_Żeromska

:Od niej rozpoczyna się przedstawienie. [...] Najpierw słychać dźwięk fletu, który podaje ton i melodię, i – jak podczas pradawnej ceremonii zstąpienia bóstwa (*kamioroshi*) – ma przywołać bóstwo do zejścia na ziemię, czyli w tym wypadku scenę.

»Podawanie tonu« (*oshirabe*) [...] jakby próba instrumentów, ale o znacznie większym znaczeniu metafizycznym niż w przypadku orkiestry europejskiej przygotowującej się do koncertu [...] pojmowane jest jako uroczyste wchodzenie w tajemny świat nō, oczyszczenie emocjonalne, wprowadzenie w psychiczny stan tajemnicy.

Wszyscy muzycy pozostają na scenie podczas całego przedstawienia. [...] Instrumentem prowadzącym jest flet. Stanowi on kontrast na tle śpiewu oraz instrumentów perkusyjnych. Bębny natomiast wybijają rytm i przypominają o tym, że od najdawniejszych czasów przy ich muzyce szamani wprowadzali w trans i wywoływali duchy.

_Jadwiga_M._Rodowicz

:Struktura nō, będąc strukturą konsekwentnie muzyczną, jest nieporównywalnie bardziej złożona od każdego typu teatru zachodniego. W dramacie tym, owszem, obecna jest fabuła, ale w samym centrum dramatu znajduje się rzecz niefabularna: unieruchomiona w czasie, obecna na dnie traumatycznego wiru, który jest samą istotą przypomnienia, jądrem pamięci, stanowiącym wrota do nieskończoności – metaforą. Jest w centrum tego teatru samo tylko trwanie, ale ono pojawia się nagle i nigdy nie wiadomo kiedy.

Muzyka jest tworzywem i wyobraźnią ducha, przestrzenią, w której zamieszkał i która stanowić będzie korytarz, którym nadejdzie. Muzyka motywuje aktora, popycha do działania, odmienia. Duchy powstają z muzyki i w muzykę się obrócą, zaspokojone tym, że ktoś (ja-widz) przyjrzał się ich światu i – podając ciało właściwym rytmom – udostępnił siebie i przestrzeń.

_MASKA NŌ:

_Estera_Żeromska

Prawdziwą twarzą aktora nō jest maska. Pod nią jego własna, żywa twarz traci możliwość grania. Staje się cieniem maski. Dlatego w teatrze nō niezbędne jest zastąpienie spontanicznej ekspresji symbolicznym sposobem wyrażania uczuć. Wyrazistość napięcia emocjonalnego osiąga się głównie za pomocą odpowiednich pozycji maski oraz oszczędnych ruchów. Jest to możliwe dzięki temu, że dramatyczną wartością masek nō jest ich zmienny wyraz twarzy, wynikający z oczu wyrzeźbionych w taki sposób, że sprawiają wrażenie ruchomych i błyszczących, zrozpaczonych lub rozjaśnionych radością.

Dzięki masce aktor ulega depersonalizacji – zapomina o sobie, swoim człowieczeństwie i aktorstwie, o ograniczającej go sztuczności konwencji [...]. Dzięki masce aktor ujawnia yūgen, czyli tajemną głębię, jakości trwałe, nieznane i niepoznawalne, niewyrażalne słowami, jakości wprowadzające w stan zadziwienia.

Dlatego nie bez znaczenia jest aktualna psychofizyczna kondycja aktora. Maska – jak twierdzi Kanze Hisao – będzie bowiem stawiała opór, jeśli aktor wtłoczy pod nią swoje własne problemy, zareaguje natomiast przyjaźnie, gdy zechce ze spokojem się jej poddać i powierzyć całego siebie. Maska jest więc wyzwaniem dla aktora [...]. Pomaga *shite* uwolnić się od potrzeby wyrażania siebie, pomaga zapomnieć o sobie.

Maska *fukai* przedstawia twarz cierpiącej kobiety w średnim wieku – porzuconej żony lub zrozpaczonej po stracie dziecka matki. Nazwę maski (dosłownie: głęboka studnia) należy interpretować jako posuniętą (głęboko) w latach, doświadczoną przez życie kobietę. [...] Maska *fukai* w porównaniu z maskami młodych kobiet ma trochę zapadnięte policzki, na których – po obu stronach rozchylonych ust – odznaczają się podłużne zmarszczki. Widoczny jest górny rząd czarnych zębów. Na wysokim czole znajdują się namalowane szerokie brwi. Również namalowane, przedzielone pośrodku przedziałkiem włosy okalają regularną, owalną twarz. Uwagę zwraca kilka pojedynczych, splątanych włosków odstających od szerokiego pasma.

W jednoczęściowej sztuce *Rzeka Sumida* autorstwa Motomasy, w masce *fukai* występuje główny aktor *shite* grający rolę kobiety zrozpaczonej z powodu porwania syna. Bohaterka udaje się w daleką podróż w nadziei odszukania go. Na trop dziecka wpada nad rzeką Sumidą, ale okazuje się, że syn objawia się jej tylko jako zjawa powstała z poruszających się na wietrze traw.

_Jadwiga_M._Rodowicz

Maska jest typem. Nie jest twarzą, jest typem twarzy, a co za tym idzie, tyle jest masek, ile interpretacji postaci dramatu.
Maska jest tak pięknym przykładem rzeźby, że zapiera dech w piersiach. Rysowana czystą kreską, cięta bez wahania, malowana bezbłędnie naturalnym barwnikiem, przypomina to, co najlepsze w średniowiecznej rzeźbie europejskiej. Jej wyraz jest zawsze niejednoznaczny, enigmatyczny, rozpięty między intensywnością uczucia a stonowaniem pochodzącym z bardzo wysokiej kultury, magiczna – tęskni się do niej, chce się widzieć takie twarze, jakby były ucieleśnieniem szlachetności, z której jesteśmy bez reszty odarci.

鳥

o. Paweł Kozacki_OP

Nadzieja i łaska, która_leczy

:Czasami ból utraty najbliższej osoby, który dotyka człowieka, przekracza ludzką wytrzymałość. Sprawia, że mieszają się myśli; człowiek odchodzi od zmysłów, niemalże popada w szaleństwo, szukając wszędzie śladów tego, który odszedł.
Zrozpaczony, chce zobaczyć postać zmarłego, usłyszeć jego głos, przebywać w miejscach, w których go widywał. Niezaspokojony wspomnieniami, niepogodzony z odejściem wyrusza na poszukiwanie umarłego. Mimo ogromu cierpienia, które miażdży jego życie, w oczach ludzi uchodzi za śmiesznego wariata, próbującego wskrzesić przeszłość.

船

Britten | Curlew_River

Kiedy stajemy wobec tak wielkiego nieszczęścia, możemy tylko milczeć. Co bowiem odpowiedzieć na dramatyczne pytanie: „dlaczego śmierć?". Jakimi słowami utulić niepogodzoną ze śmiercią rozpacz? Wszelkie słowa są nieadekwatne, wszelka pociecha nie dorasta do bólu, który trawi człowieka okrytego żałobą lub cierpieniem. Próba pocieszenia będzie zawsze bezowocna, bo płaczący nie czeka na odpowiedź na tak postawione pytanie. Nawet gdyby mu wytłumaczyć, dlaczego stracił ukochaną osobę, przeprowadzić dowód, który wykazywałby, że nieszczęście w dalszej perspektywie przyniesie błogosławione owoce lub pozwoli uniknąć jeszcze większego cierpienia – nic nie przywróci do życia tego, który odszedł.
Na co najmądrzejsze wyjaśnienia, religijne pociechy czy filozoficzne dywagacje matce opłakującej śmierć dziecka albo oblubienicy opłakującej śmierć ukochanego? Śmierć sama w sobie zawsze jest bezsensem, stratą i nieszczęściem.

Wiele lat temu podróżowałem po Ukrainie. Były to pierwsze lata pierestrojki. W jednej z wiosek umarł właśnie stary, bardzo kochany przez ludzi człowiek. Jego ciało, złożone w trumnie, spoczywało w domu, w którym żył i umarł. Najbliższa rodzina zgromadziła się przy marach i przyjmowała ludzi z wioski i najbliższej okolicy, którzy przychodzili wyrazić współczucie.
W tych odwiedzinach, oprócz łez i płaczu, był czas na rozmowę, milczenie i modlitwę. Wspominano życie zmarłego, jego szlachetne i zwyczajne czyny, przywoływano ulubione powiedzonka, a nawet zabawne momenty. Wspólnie śpiewano. Odwiedziny trwały do dnia pogrzebu, kiedy wyniesiono trumnę z domu i odprowadzano na cmentarz.
Dla mnie, człowieka z miasta, gdzie śmierć przeżywa się w czterech ścianach własnego mieszkania, wielkim odkryciem był fakt, że najbliższa rodzina zmarłego nie była w tych trudnych chwilach sama, że otaczali ją krewni i przyjaciele, sąsiedzi i znajomi. Ta wspólnota pomagała zmierzyć się z dramatem straty bliskiego.
Tam nikt niczego nie tłumaczył, nikt nie pocieszał w tani sposób. Mieszkańcy wsi tworzyli wspólnotę obecności i modlitwy, która jest lekarstwem na ból duszy. W ich odwiecznym zwyczaju zaklęta była mądrość, która nie pozwala zostawić samego człowieka unieszczęśliwionego śmiercią, zamknąć mu się w więzieniu bólu i ciszy, która „pełna jest nieobecności ryczącej jak morze".
We wspólnym czuwaniu była też świadomość, że w takich chwilach trudno jest się zdobyć na modlitwę. Gdy odchodzi człowiek, który był całym światem, ziemia rozpada się na kawałki, a niebo jest puste. W człowieku prędzej można znaleźć obojętność lub bunt niż pobożne uczucia.

Czy religijność może być w takich momentach pomocą? Owszem, ale pocieszenie płynące z wiary nie jest wynikiem czytania traktatów teologicznych ani przywoływania katechizmowych prawd o zmartwychwstaniu umarłych w dniu ostatecznym. Pokój, który człowiek może odnaleźć, wypływa z doświadczenia czegoś, co

wymyka się naszym zmysłom i czego nie obejmie ziemski rozum Człowiek zostaje uleczony z szaleństwa żalu nie przez ludzi, którzy najczęściej stają bezradni na progu nieszczęścia, ale poprzez nadejście Lekarza spoza tego świata. Modlitwa nie gwarantuje ulgi i pocieszenia, ale stwarza przestrzeń, w której można spotkać Boży pokój. Wspólnota wierzących i modlących się ludzi nie stwarza atmosfery sprzyjającej ukojeniu, ale otwiera na łaskę Obecności i nadzieję zmartwychwstania, które przekraczają rozpacz śmierci.

Curlew River jest misterium opowiedzianym przez grupę mnichów, które przywołuje takie doświadczenia wiary, ukazuje „jak w wielkiej biedzie / dany był znak łaski Bożej". Cierpiąca po stracie syna matka, po rocznym poszukiwaniu, staje nad jego grobem. Przewoźnik, Wędrowiec i Pielgrzymi, wzruszeni jej losem, rozpoczynają wspólną modlitwę. Matka przyłącza się do nich. Zgromadzeni, przywołując wstawiennictwa błogosławionych świętych męczenników i wszystkich aniołów, przyzywają Chrystusa Lekarza, prosząc o uleczenie z cierpienia. Ta naprędce zawiązana wspólnota sprawia, że cierpiąca przebija się przez mury zniewalającego ją bólu, słyszy głos syna wyznającego wiarę w moc Trójcy i odwołującego się do nadziei zmartwychwstania. Kobieta, po przekroczeniu rzeki, która oddziela Zachód od Wschodu, krainę ciemności od krainy światła, dociera do prawdy o śmierci swojego syna i prawdy o jego przyszłym losie w życiu wiecznym. Poznanie prawdy prowadzi do uzdrowienia z szaleństwa, a rozpacz ustępuje nadziei.

Podsumowaniem opisanego w operze pęknięcia między rozpaczą śmierci a nadzieją zmartwychwstania, niech będzie fragment listu żyjącego w VII wieku św. Brauliona, biskupa Saragossy: „Niechaj więc podniesie nas na duchu nadzieja zmartwychwstania, albowiem tych, których tutaj tracimy, tam zobaczymy na nowo; trzeba nam tylko mocno wierzyć w Chrystusa, to jest zachowywać Jego przykazania. Jako Wszechmogącemu łatwiej Mu zbudzić zmarłego, niż nam pogrążonego we śnie. Ale kiedy tak oto rozprawiamy, nie wiadomo dlaczego nam samym płyną łzy, a ducha wiary osłabia uczucie tęsknoty. Pożałowania godny jest los człowieka, a bez Chrystusa wszystko, czym żyjemy, jest daremne".

Paweł Kozacki OP – przeor klasztoru dominikanów w Poznaniu, redaktor naczelny miesięcznika „W drodze".

_Benjamin_Britten

Curlew_River:

przypowieść kościelna
libretto WILLIAM PLOMER
tłumaczenie T.

obsada
Szalona (tenor)
Przewoźnik (baryton)
Wędrowiec (baryton)
Duch Dziecka (sopran)
Opat (bas)
Chór Pielgrzymów (3 tenorzy, 3 barytony, 2 basy)

oraz
INSTRUMENTALIŚCI
(flet, róg, altówka, kontrabas, harfa, perkusja, małe organy)

oraz AKOLICI

akcja dzieje się w kościele przy rzece, w bagnistej okolicy,
we wczesnym średniowieczu.

(Opat, Mnisi, Akolici
i Instrumentaliści, śpiewając,
idą w procesji w kierunku sceny)

OPAT, MNISI
O Stworzycielu rzeczy,
błagamy Cię przed nocą,
abyś według swej łagodności
prowadził nas i strzegł.

Niech odejdą senne widziadła
i widma nocy:
i niech uciszy się nasz wróg,
aby ciała nie zostały zhańbione.

Prowadź, najświętszy Ojcze,
i Ty, jedyny równy Ojcu
wraz z Duchem Pocieszycielem,
królujący przez wszystkie wieki.
Amen.

(Opat wychodzi do przodu
i wita przybyłych)

OPAT
Dobrzy ludzie,
chciałbym wam powiedzieć,
że bracia, którzy tu dziś przybyli,
pokażą wam misterium:
jak w wielkiej biedzie
dany był znak łaski Bożej.

MNISI
Znak łaski Bożej.

OPAT
Niedaleko stąd,
gdzie we Wschodnich Bagniskach
płynie Curlew River,
nie tak dawno,
wśród takich jak wy
dany był znak łaski Bożej.

MNISI
Znak łaski Bożej.

OPAT
Jak światło wśród ciemności,
jak ożywcze źródło na pustyni,
jak niewinność zmywa winę,
tak dany był znak łaski Bożej.

OPAT, MNISI (do przybyłych)
Prośmy za tych, którzy
pozostają na brzegu, samotnie.
Chwalmy Boga, który podnosi
upadłych, zagubionych,
najmniejszych.

OPAT
Umiłowani, towarzyszcie
naszemu misterium.

(Mnisi, którzy mają grać role
Szalonej, Wędrowca
i Przewoźnika, przebierają
się ceremonialnie.
Szalona i Wędrowiec z Akolitami
opuszczają miejsce gry;
Mnisi zajmują ławki nieopodal,
siadają w nich razem
z Opatem, wcielając się
w Chór Pielgrzymów. Pojawia się
Przewoźnik)

PRZEWOŹNIK
Jestem przewoźnikiem.
Prowadzę łódź
przez Curlew River,
przez Wschodnie Bagniska.
W każdy czas, w każdą pogodę,
prowadzę łódź.

OPAT, PIELGRZYMI
Pomiędzy dwoma królestwami
rzeka płynie;
z tej strony Zachód,
z tamtej Wschód.

PRZEWOŹNIK
Dziś jest szczególny dzień,
wielu ludzi potrzebuje łodzi,
by przeprawić się na drugi brzeg.
Tam zbiera się lud,
by modlić się przy grobie,
przy świętym grobie.
Rok temu od dziś
był tam pogrzeb;
lud wierzy,
że od grobu płynie wielka łaska,
która leczy choroby ciała i duszy.
Dziś jest szczególny dzień,
zapamiętajcie go wszyscy
dobrze!

(wsiada do łodzi.
Zbliża się Wędrowiec)

WĘDROWIEC
Wędruję z Zachodu,
z Zachodu, wędruję.
Daleko, daleko
na Północ muszę iść;
przede mną wiele ciężkich dni.

OPAT, PIELGRZYMI
Daleko, daleko
na Północ musi iść;
przed nim wiele ciężkich dni.

WĘDROWIEC
Za mną chmury i mgły,
bagna i pastwiska,
lasy i wrzosowiska;
wiele niebezpieczeństw;
niech Bóg strzeże wędrujących!
(podchodzi do łodzi)
Tutaj jest brzeg Curlew River,
właśnie dotarłem do łodzi.
Widzę łódź gotową do drogi.

(Przewoźnik jest gotowy do
drogi)

PIELGRZYMI
Pomiędzy dwoma królestwami,
rzeko, płyniesz!
z tej strony Zachód,
z tamtej bagna, moczary i rów,
z tamtej strony Wschód.

WĘDROWIEC
Przewoźniku! Czy znajdzie się
dla mnie miejsce,
miejsce dla mnie w twojej łodzi?

(Przewoźnik wstaje)

PRZEWOŹNIK
Oczywiście, panie.
Jest miejsce dla ciebie.
Wejdź, proszę.
Ale przedtem chciałbym
was zapytać,
co to za dziwne odgłosy
tam, na drodze?

SZALONA (z daleka)
Przedrzeźniacie mnie,
pytacie mnie,
dokąd idę, dokąd.
Skąd mogę wiedzieć?
Gdzie ptasiego gniazda
nie zasypał śnieg,
gdzie oczu baranka
nie rozszarpał kruk,
czarny kruk –
puśćcie mnie tam!

PRZEWOŹNIK
Chciałbym was zapytać,
czy widzicie,
kto to jest, kto tak śpiewa?

WĘDROWIEC
Tak, ludzie patrzyli
na kobietę na drodze,
która wydawała się szalona.
Mówią, że pochodzi
z Czarnych Gór.
Ludzie byli rozbawieni,
kiedy usłyszeli jej śpiew:
wszyscy zaczęli się śmiać.
Już nadchodzi.

(zjawia się Szalona)

PRZEWOŹNIK
Opóźnię odjazd łodzi.

(Wędrowiec wsiada do łodzi)

SZALONA
Wpuśćcie mnie! Wypuśćcie mnie!
Wskażcie, wskażcie mi drogę!
Nie mówcie, nie mówcie tak,
dlaczego grot strzały
rozdziela dzień?
Dlaczego żyć to lepić glinę
ciemną jak dzień?
Wpuśćcie mnie! Wypuśćcie mnie!
Nie odwracajcie się ode mnie!

PRZEWOŹNIK
Poczekam na szaloną kobietę.
Chciałbym ją zobaczyć.

PRZEWOŹNIK, WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI
Już nadchodzi!
Poczekamy na szaloną kobietę.
Opóźnimy odjazd łodzi.
Chcemy ją zobaczyć.
Chcemy usłyszeć jej śpiew.
Będziemy się śmiać
z jej szalonego śpiewu.

WSZYSCY
Majaczy błądząc,
błądząc, samotnie.

(Szalona podchodzi do łodzi,
robi kilka kroków w lewo,
potem w prawo, jakby w tańcu)

SZALONA
Czysty jak bezchmurne niebo
może być umysł matki,
ale ciemniejszy
niż bezgwiezdna noc
gdy nie ma światła, żadnego,
żadnego światła,
żeby wskazać drogę.

Wszystko jest jasne,
ale też niejasne,
miłość do mojego dziecka
miesza mi w głowie:
gdzie moje kochanie teraz jest?
Gdzie? Gdzie? Gdzie?
Czy powinnam spytać
tych podróżnych?

OPAT, PIELGRZYMI
Czy oni też ją wyśmieją,
kiedy ona tak majaczy
błądząc samotnie?

SZALONA
Czy on zna ból matki?
(upada na ziemię)

OPAT, PIELGRZYMI
Rosa na trawie
światło jak nadzieja
wtedy koniec.

SZALONA
Rosa na trawie
światło jak nadzieja;
rosa na...
Jest; nie ma!
(opada bezsilnie)

OPAT
Czy ona zamierza
przejść przez życie
narzekając na jego gorzki smak?

PIELGRZYMI
Rosa na trawie...
Jest; nie ma!

(Szalona podnosi głowę,
wpatruje się w dal)

SZALONA
Niedaleko Czarnych Gór
tam mieszkam,
daleko na Zachód,
tam mieszkałam
z mym jedynym dzieckiem.

Pewnego dnia ono zaginęło:
każde miejsce stało się ciszą
pełną jego nieobecności,
ryczącą jak morze!
Moje jedyne dziecko zaginęło,
porwane jak niewolnik
przez nieznajomego, obcego.

Powiedzieli mi, że został porwany
na wschód, wschód,
wzdłuż szlaku handlarzy
na wschód, wschód, wschód!

Jasna i niejasna na umyśle
na wschód wędruję
tęskniąc za mym synem.
(płacze)

WSZYSCY
Tysiące mil może dzielić
matkę i jej syna,
ale nic nie zmniejszy
jej tęsknoty za nim.

WĘDROWIEC
Czy jej poszukiwanie
znajdzie koniec tutaj,
przy Curlew River,
właśnie teraz, kiedy dotarła
do Curlew River?

(Szalona wstaje)

OPAT, PIELGRZYMI
Pomiędzy dwoma królestwami
rzeka płynie,
z tej strony Zachód,
z tamtej Wschód.

SZALONA
Przewoźniku, Przewoźniku,
pozwól mi wejść na twą łódź!

PRZEWOŹNIK
Nie wezmę cię na łódź,
chyba że mi powiesz,
skąd pochodzisz
i dokąd idziesz?

SZALONA
Pochodzę z Czarnych Gór!
Szukam, szukam kogoś...

PRZEWOŹNIK
Więc pochodzisz z Czarnych Gór!
Więc powiem ci,
kobieto z Czarnych Gór,
że nawet głupiec widzi,
że twe stopy błądzą,
że twe myśli także błądzą.

SZALONA
Pozwól mi wejść na twą łódź!

PRZEWOŹNIK
Nie przeprowadzę cię
przez Curlew River,
chyba że zabawisz nas
swoim śpiewem!

PRZEWOŹNIK, WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI
Chyba że zabawisz nas
swoim śpiewem!
Chcemy słuchać twojego śpiewu,
szalonego śpiewu!

Zabaw nas swoim śpiewem,
Szalona!
Pokaż, co potrafisz!
Szalona, śpiewaj!

SZALONA
Niedobry!
Odmawiasz mi,
szlachetnie urodzonej!
Nie przystoi ci
taka nieuprzejmość,
przewoźniku po Curlew River.

PRZEWOŹNIK
Ta kobieta z Czarnych Gór
używa poetyckiego języka.

SZALONA
Pozwól, że przypomnę ci
o słynnym wędrowcu,
który wymyślił zagadkę
o tym miejscu:
'Ptaki z Fenland,
czy płyniecie, czy fruniecie,
dzikie ptaki, nie potrafię pojąć
waszego krzyku.
Powiedzcie mi,
czy ktoś, kogo kocham,
wędruje jeszcze po tym świecie?'
(patrzy na odlatujące ptaki)
Przewoźniku,
tam fruną dzikie ptaki!
Widzę, jak fruną dzikie ptaki!
Co to za ptaki?

PRZEWOŹNIK
Te? To zwyczajne mewy.

SZALONA
Mewami chcesz je nazywać!
Tutaj, przy Curlew River,
nazywaj je, proszę,
ptakami Curlew z Fenland.

PRZEWOŹNIK
Przepraszam cię.
Mieszkając w tym
słynnym miejscu
powinienem wiedzieć,
że trzeba je nazwać
ptakami Curlew z Fenland.

SZALONA
Nie mewami.

WĘDROWIEC
Wędrowiec w tym właśnie
miejscu zapłakał:

SZALONA
'Powiedzcie mi,
czy ktoś, kogo kocham,
wędruje jeszcze po tym świecie?'
(zachowuje się tak, jakby
naśladowała lot ptaków)

WĘDROWIEC
...myśląc o swojej ukochanej...

PRZEWOŹNIK
Ona także szuka
kogoś zaginionego.
Szuka syna.

WĘDROWIEC
...tęskniąc za nią.

PRZEWOŹNIK, WĘDROWIEC
Podobni w tęsknocie,
podobni w miłości.
'Ptaki Curlew', ona zapyta,
ale one nie odpowiedzą.
'Ptaki Curlew,
czy płyniecie, czy fruniecie,
dzikie ptaki, nie potrafię pojąć
waszego krzyku'.

OPAT, PIELGRZYMI
Ptaki Curlew,
ona także was zapyta,
'Czy ktoś, kogo kocham,
wędruje jeszcze po tym świecie?'
Ona zapyta, zapyta,
ale nie usłyszy odpowiedzi.
'Powiedzcie mi,
czy ktoś, kogo kocham,
wędruje jeszcze po tym świecie?'

(Szalona podchodzi do Przewoźnika i składa ręce jak do modlitwy)

OPAT, PIELGRZYMI
Ptaki Curlew,
ona usłyszała wasz płacz,
tam na Zachodzie,
w górach, gdzie mieszka.
Tak daleko, tak bardzo daleko,
ptaki Curlew,
pomóżcie tej błądzącej duszy.

WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI
Przewoźniku, ona cię błaga,
żebyś pozwolił jej przeprawić się
na drugi brzeg;
ona widzi, że łódź
jest przepełniona,
ale pozwól jej przeprawić się!
Pozwól jej przeprawić się
na drugi brzeg!

PRZEWOŹNIK
Zdaje się, że ta szalona
wie, czego szuka,
mimo że jej umysł błądzi.
Kobieto, spiesz się i wejdź na łódź!
I ty też, Wędrowcu.
Wsiadajcie! Wsiadajcie!
Prowadzić łódź nie jest łatwo.
Rzeka jest szklista,
ale sam diabeł silnym porywem
może przewrócić ją na bok
i zabrać wszystkich ze sobą.
Bądźcie uważni i siedźcie
spokojnie.
Boże, zmiłuj się nad nami!

WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI
Boże, zmiłuj się nad nami!

(Szalona i Wędrowiec wsiadają do łodzi)

PRZEWOŹNIK
Podnieść żagiel!

(Akolici podnoszą żagiel. Przewoźnik staje z tyłu i zaczyna wiosłować)

WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI
Curlew River, płynąca spokojnie
między Wschodem i Zachodem,
oddalająca człowieka od
człowieka!
Ach, Przewoźniku,
prowadź swoją łódź,
prowadź bliżej, bliżej,
człowieka do człowieka,
przez przypadek czy
nieszczęście,
przez czas, śmierć czy
nieszczęście
oddalonych od siebie!

WĘDROWIEC
Co to za ludzie
zebrani tam na drugim brzegu
blisko tego drzewa cisowego?

PRZEWOŹNIK
(przerywając wiosłowanie)
Dziś jest szczególny dzień,
lud zbiera się na pamiątkę
smutnego wydarzenia.
Posłuchajcie tej historii.
To stało się tego dnia rok temu.
W mojej łódce był nieznajomy,
Northman, obcy, wielki
mężczyzna uzbrojony
w miecz i kij. Chciał wsiąść na
statek na Północ.
(wiosłuje) Ale nie był sam.
Był z nim chłopiec, dobry
chłopiec, może dwunastoletni,
chrześcijanin. Poganin
powiedział, że kupił go jako
niewolnika. Chłopiec nic nie
mówił. Czułem, że był chory.
Nieprzywykły do tak ciężkiej
wędrówki.
(wiosłuje) Biedne dziecko. Kiedy
przeprawiliśmy się na drugą
stronę, chłopiec powiedział,
że jest zbyt słaby, by iść,
i położył się na trawie blisko
kaplicy.
(wiosłuje) Poganin groził mu,
przeklinał go i bił. Był bez serca,
baliśmy się, że może zabić
chłopca, ale on tylko zostawił go
tam i poszedł w swoją stronę.
(wiosłuje) Opuszczony przez
swojego pana, chłopiec leżał
samotnie. Ludzie z nabrzeża
zlitowali się nad nim, wzięli go
pod opiekę. Ale on był słaby,
coraz słabszy. Spytaliśmy się,
kim jest, gdzie się urodził.
'Urodziłem się', powiedział, 'na
Zachodnim Pograniczu; jak tylko
pierwszy raz otworzyłem oczy,
mogłem patrzeć na Czarne
Góry. Byłem jedynym dzieckiem
szlachetnie urodzonego
człowieka. Mój ojciec zmarł,
mieszkałem tylko
z matką. Raz, kiedy
spacerowałem samotnie,
zostałem porwany przez obcego
człowieka. Groził, że mnie
zabije... Ale nie było potrzeby:
wiedziałem, że umieram...
Proszę, pochowajcie mnie tutaj,
przy drodze do kaplicy. Wtedy,
jeśli wędrowcy z mojego kraju
będą szli tą drogą, ich cień
padnie na mój grób,
i posadźcie drzewo cisowe na
moją pamiątkę.' Mówił te słowa
spokojnie, jak dorosły. Potem
zaczął się modlić: Kyrie eleison!

WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI
Kyrie eleison!

PRZEWOŹNIK
A potem umarł.

WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI
Kyrie eleison, Kyrie eleison!

(Szalona zaczyna płakać)

PRZEWOŹNIK
Ludzie z nabrzeża wierzą,
że chłopiec był święty.
Biorą ziemię z jego grobu,
żeby leczyć choroby.
Mówią o wielu cudach.
Ludzie z nabrzeża wierzą,
że tu ukazuje się jego duch.

WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI
Kyrie eleison, Kyrie eleison!

PRZEWOŹNIK
Tam w łodzi mogą być ludzie
z Zachodu.
Pozwólmy im pomodlić się
za duszę tego chłopca,
niech odpoczywa w pokoju.

WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI
Kyrie eleison!

(Przewoźnik kieruje łódź w stronę brzegu)

PRZEWOŹNIK
Patrzcie! Kiedy słuchaliście mojej
opowieści,
dotarliśmy na drugi brzeg.
Opuścić żagiel!
(widać grób)
Spieszcie tam, wszyscy!
Wysiadajcie!

(Wędrowiec, Opat i Pielgrzymi opuszczają łódź i zbliżają się do grobu. Szalona pozostaje w łodzi)

WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI
Curlew River, płynąca spokojnie
między Wschodem i Zachodem,
oddalająca człowieka
od człowieka.
Ach, Przewoźniku,
prowadź swoją łódź,

prowadź bliżej, bliżej,
człowieka do człowieka,
przez przypadek czy nieszczęście,
czas, śmierć czy nieszczęście
oddalonych od siebie!

WĘDROWIEC
Pozostanę dziś tutaj.
Nie mogę podróżować dalej.
Choć nie znałem chłopca
pomodlę się za niego.

OPAT, PIELGRZYMI
Choć nie znał chłopca
pomodli się za niego.

(Przewoźnik odwraca się w kierunku Szalonej)

PRZEWOŹNIK
Podejdź tutaj, szalona
duszyczko!
Już czas opuścić łódź.
Podejdź tutaj, opuść łódź!
Musisz mieć miękkie serce,
bo płakałaś podczas mojej
opowieści,
płakałaś tak przejmująco.
Spiesz się, opuść łódź!

SZALONA
Przewoźniku, powiedz mi,
kiedy to się stało,
to, o czym nam opowiedziałeś?

PRZEWOŹNIK
Rok temu, o tej porze,
tego właśnie dnia, rok temu.

SZALONA
Przewoźniku,
ile lat miał chłopiec?

PRZEWOŹNIK
Powiedziałem już,
że miał dwanaście lat.

SZALONA
Jak miał na imię?

PRZEWOŹNIK
Przecież powiedziałem
o nim już wszystko!
Powiedziałem już,
kim był i skąd pochodził.

SZALONA
Przewoźniku, błagam cię,
powiedz, powiedz mi,
jak miał na imię?

PRZEWOŹNIK
Skąd miałbym wiedzieć?
Jego ojciec był szlachetnie
urodzonym człowiekiem
z Czarnych Gór.

SZALONA
Czy od tego czasu nikt,
nikt z rodziców tam nie był?

PRZEWOŹNIK
Nikt z jego rodziny.

SZALONA
Nawet jego matka?

PRZEWOŹNIK
Nawet jego matka!

SZALONA
Nic dziwnego,
że nikt go tutaj nie szukał!
Był dzieckiem,
którego szukała ta kobieta!

WĘDROWIEC
Chłopiec był jej dzieckiem,
dzieckiem, którego ona szukała!
Ten, który zmarł tutaj
był dzieckiem tej biednej kobiety.

PRZEWOŹNIK
Któż by pomyślał?
Ten chłopiec, który zmarł tutaj!
Tu znalazła koniec
swych smutnych poszukiwań.
Koniec po miesiącach
nużących poszukiwań.

OPAT
Szalona była jego matką.
Ten, którego szukała,
nie znalazła go.

SZALONA
Czy ja śnię?
Czy to sen?

PIELGRZYMI
On był jej dzieckiem!
Znalazła jego grób tutaj,
przy rzece.
Ona była jego matką!
Teraz znalazła tylko smutek!
Czy to sen?
Albo czy to prawda,
że była jego matką?

SZALONA (wstając)
O Curlew River, okrutna Curlew,
gdzie cała moja nadzieja umarła.
Wyrwany z gniazda, mój ptaszek,
krzyczący na próżno.
Teraz ptasie gniazdo
przysypał śnieg,
a baranka rozszarpał
czarny kruk...
Niewinny baranek...
Czarny kruk!
Dobrzy ludzie, gdzie
powinnam pójść?
Powiedzcie mi teraz!
Zabierzcie mnie...
Łańcuchy wokół mej duszy,
uwolnijcie mnie!
(upada)
O Curlew River, o Curlew,
okrutny ptaku!

OPAT, PIELGRZYMI
Tutaj, gdzie Curlew River

rozdziela na zawsze,
z tej strony Zachód,
z tamtej Wschód.
Tutaj, gdzie rzeka
rozdziela na zawsze,
tutaj znalazła koniec
swych smutnych poszukiwań.

PRZEWOŹNIK
Któż mógł zgadnąć,
że ten chłopiec był jej dzieckiem?

WĘDROWIEC
Ta szalona była jego matką.

PRZEWOŹNIK
Kobieto, żal mi ciebie!

WĘDROWIEC
Żal mi ciebie!

PRZEWOŹNIK, WĘDROWIEC
Żal nam ciebie!

SZALONA
Wpuśćcie mnie! Wypuśćcie mnie!
Wpuśćcie mnie!

PRZEWOŹNIK
Znalazłaś koniec swych
smutnych poszukiwań!

(Przewoźnik z Wędrowcem podchodzą do Szalonej, by pomóc jej wysiąść z łodzi)

PRZEWOŹNIK
Teraz pokażę wam,
gdzie chłopiec został złożony.
Błagam cię,
pójdź tą drogą.
Kobieto, chodź ze mną.

(Przewoźnik prowadzi Szaloną do grobu)

PRZEWOŹNIK
To jest grób twego
małego dziecka.
Żeby jego dusza
odpoczywała w pokoju,
możemy się wszyscy pomodlić.
Niech niebo będzie łaskawe!
Ale dla jego młodej duszy,
twoja modlitwa, kobieto,
jest najważniejsza.

WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI
Kobieto, pozwól się zaprowadzić
do grobu,
do miejsca, gdzie przywiodły
cię twe błądzące stopy.
To jest grób twego małego
dziecka.
Żeby jego dusza odpoczywała
w pokoju,
możemy się wszyscy pomodlić.
Niech niebo będzie łaskawe!

SZALONA (odwracając się od grobu)
Z nadzieją wędrowałam,
z nadzieją, że znajdę mego syna.

Przyszłam całkiem sama
do Wschodnich Bagnisk,
gdzie wszystko jest mi obce,
tylko po to, żeby się dowiedzieć,
że na całej ziemi nie ma drogi
prowadzącej do mego syna.
Z nadzieją, wędrowałam –
dotarłam do grobu!
Czy dałam życie
tylko po to, żeby mi je zabrano,
zabrano daleko stąd,
tutaj, do Wschodnich Bagnisk,
by obróciło się w proch
przy drodze?

O, dobrzy ludzie, otwórzcie grób,
żebym mogła jeszcze raz
zobaczyć ciało mego dziecka,
jego najukochańszą buzię!
(rozpaczliwie rzuca się na
grobowiec, po chwili kładzie
się z płaczem)

OPAT, PIELGRZYMI

On, którego życie
było pełne nadziei,
w nadziei odszedł.
Ona, która czuje,
że jej życie przemija,
została sama.
Opuszczona i płacząca!
Niech jej krzyk ustanie!

(Akolita uderza w dzwon)

PRZEWOŹNIK

Po co te łzy?
Komu twój płacz pomoże?
Nie, raczej pomódl się,
żeby na tamtym świecie
dusza twego dziecka
mogła odpoczywać w pokoju.

SZALONA

Okrutny!
Smutek jest zbyt wielki,
nie potrafię się modlić,
jestem ogłuszona.
Tutaj, leżąc na ziemi,
mogę tylko płakać.

WĘDROWIEC

To niewłaściwe.
Kobieto, pamiętaj,
że każdy z nas tutaj
może pomodlić się
za twoje dziecko:
ale twoja modlitwa
jest najważniejsza,
by uradować jego młodą duszę.

SZALONA

Co mówisz, jest prawdą:
pomodlę się za duszę
mego zagubionego dziecka.
Ogłuszona jego ciszą,
ryczącą jak morze.
(staje twarzą do grobowca)

OPAT, PIELGRZYMI

Widać księżyc,
od rzeki czuć wiatr.
Curlew River
wpływa do morza.
Teraz jest noc
i czas modlitwy.

SZALONA

Modlę się z innymi
przy białym świetle księżyca,
przy bezchmurnym niebie.

PRZEWOŹNIK

A jej modlitwy
zanoszone są prosto do nieba.

WĘDROWIEC

Jej modlitwy
zanoszone są do nieba.

PRZEWOŹNIK, WĘDROWIEC

O, niezliczone zastępy
nieskalanych i błogosławionych
świętych i męczenników,
wszyscy święci i święte boże,
tam, w błogosławionym miejscu
wiecznego pokoju, szczęścia.
Wszyscy aniołowie,
wszyscy męczennicy,
wszyscy święci,
módlcie się za nami.
Chryste, zmiłuj się nad nami.

(Opat i Pielgrzymi klękają twarzą
do grobowca)

OPAT, PIELGRZYMI

Śpiewajmy psalm
na cześć Aniołów,
których dał nam niebieski Ojciec
jako towarzyszy
naszej słabej natury,
abyśmy nie ulegli pokusie.
Albowiem upadł anioł zdrajca,
słusznie wypędzony, bez czci,
który sieje nienawiść, kusi,
chcąc wyrwać niebu tych,
których wzywa Ojciec.

(Przewoźnik i Wędrowiec klękają
twarzą do grobowca.
Szalona odwraca się od grobu,
wpatruje w dal)

SZALONA

Od rzeki słyszę głosy,
jak dusze opuszczone
krzyczą ptaki Curlew.
'Ptaki Curlew,
czy płyniecie, czy fruniecie,
dzikie ptaki, nie potrafię pojąć
waszego krzyku.
Powiedzcie mi,
czy ktoś, kogo kocham
wędruje jeszcze po świecie?'

PRZEWOŹNIK, WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI

Przybądź lekarzu czujny tam,
gdzie powierzono ci leczyć
choroby duszy, bo sami
nie potrafimy znaleźć
pocieszenia.

(słychać Ducha Dziecka)

DUCH, POZOSTALI

Świętej Trójcy niech będzie
chwała...

SZALONA

Zdawało się, że słyszałam
głos mego dziecka.

DUCH, POZOSTALI

...której wiecznym znakiem
porządek świata...

SZALONA

Zdawało się, że słyszałam,
jak modlił się w swoim grobie.

DUCH, POZOSTALI

...którym rządzi Trójca...

PRZEWOŹNIK

My także to słyszeliśmy.

WĘDROWIEC

Głos dziecka.

OPAT, PIELGRZYMI; DUCH (echo)

...której chwała...

PRZEWOŹNIK

Musimy być cicho.

WĘDROWIEC

Kobieto, mów sama
słowa modlitwy.

PRZEWOŹNIK

Mów sama.

OPAT, PIELGRZYMI, DUCH

...króluje przez wszystkie wieki.

(wszyscy, z wyjątkiem Szalonej,
odsuwają się od grobu)

SZALONA

Ach, gdybym tylko
mogła usłyszeć,
usłyszeć jeszcze raz jego głos,
głos mego syna,
usłyszeć głos mego syna!
(odwraca się do grobu)

DUCH

Amen.

(Duch Dziecka pojawia się
nad grobem)

PRZEWOŹNIK, WĘDROWIEC, OPAT, PIELGRZYMI

Usłysz jego głos!
Spójrz, tam widać cień!

SZALONA

Czy to ty, mój synu?

(Duch Dziecka obraca się powoli
wokół Szalonej, która odwraca
się od grobu)

DUCH

Odejdź w pokoju, matko.
Zmarli powstaną znowu
i w tym błogosławionym dniu
wszyscy spotkamy się w Niebie.

OPAT, PIELGRZYMI

Amen.

DUCH

Bóg z wami.

PRZEWOŹNIK, WĘDROWIEC

Amen.

DUCH

Bóg z tobą, matko.

MATKA (uwolniona z szaleństwa)

Amen.

DUCH

Amen!

(Matka klęka, zakrywa dłońmi
głowę. Mnisi wychodzą
do przodu i zasłaniają.
Szalona, Przewoźnik
i Wędrowiec ściągają habity)

OPAT

Dobrzy ludzie, pokazaliśmy wam,
jak w wielkiej biedzie
dany był znak łaski Bożej.

MNISI

Znak łaski Bożej.

OPAT

Widzieliście objawienie,
cud i misterium,
tutaj, przy Curlew River.
Kobieta przez modlitwę i łaskę
została uleczona
z wielkiego bólu.

MNISI

Z wielkiego bólu.

OPAT, MNISI

Módlmy się do Boga,
który podnosi
upadłych, zagubionych,
najmniejszych;
Nadzieja, którą daje,
Jego łaska, która leczy.

OPAT

W nadziei, w pokoju,
kończymy nasze misterium.

(Opat schodzi z miejsca gry,
Mnisi, Akolici, Bracia,
Instrumentaliści formują
procesję i śpiewają)

WSZYSCY

O Stworzycielu rzeczy,
błagamy Cię przed nocą,
abyś według swej łagodności
prowadził nas i strzegł.
Niech odejdą senne widziadła
i widma nocy:
i niech uciszy się wróg,
aby ciała nie zostały zhańbione.

Prowadź, najświętszy Ojcze,
i Ty, jedyny równy Ojcu
wraz z Duchem Pocieszycielem,
królujący przez wszystkie wieki.
Amen.

_Benjamin_Britten

Curlew_River

cykl TERYTORIA

Madwoman | Rafał Bartmiński, Jacek Laszczkowski, Adam Zdunikowski
Ferryman | Mariusz Godlewski, Andrzej Witlewski
Abbot | Jarosław Bręk, Mieczysław Milun
Traveller | Adam Kruszewski, Grzegorz Pazik

artyści chóru Teatru Wielkiego - Opery Narodowej:
Igor Buczyński, Piotr Gałecki, Jacek Kostoń, Marek Kulik,
Marcin Maciak, Adam Miroszczuk, Maciej Molenda, Marek Picz,
Michał Piskor, Bartosz Tomczuk, Michal Zambrzycki.

muzycy Teatru Wielkiego - Opery Narodowej:
Katarzyna Bojaryn (perkusja), Igor Kabalewski (altówka),
Marek Michalec (waltornia), Robert Nalewajka (flet)
Michał Sobuś (kontrabas), Grażyna Strzeszewska-Lis (harfa)
Ryszard Szubert (fortepian)

dyrygent | WOJCIECH MICHNIEWSKI
reżyseria | AXEL WEIDAUER
scenografia | MORITZ NITSCHE
reżyser światła | JÜRGEN KOSS
przygotowanie chóru | BOGDAN GOLA

asystent dyrygenta: Iwona Sowińska
asystent reżysera: Beata Redo-Dobber
dyrygent chóru: Mirosław Janowski
pianiści-korepetytorzy solistów: Miłosława Brzezińska,
Maciej Grzybowski, Małgorzata Piszek
pianiści-korepetytorzy chóru: Ewa Goc, Maciej Rostkowski
kierownik statystów: Wiesław Borkowski
kierownictwo obsługi sceny: Andrzej Wróblewski
konsultacje językowe: Anthony McManus
sufler: Teresa Księżak
inspicjent, przygotowanie polskiego tekstu na tablicę świetlną: Halina Kerner
komputerowa obsługa tablicy świetlnej: Barbara Rakowska
dźwięk: Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis

WOJCIECH MICHNIEWSKI Jeden z czołowych polskich dyrygentów. Studiował dyrygenturę, teorię muzyki i kompozycję. Począwszy od 1973 roku związany kolejno z wieloma instytucjami muzycznymi w Polsce, m.in. z: Filharmonią Narodową w Warszawie (stały dyrygent), Teatrem Wielkim w Łodzi (dyrektor artystyczny), Sceną Współczesną Warszawskiej Opery Kameralnej (dyrektor muzyczny) oraz Filharmonią Poznańską (dyrektor naczelny i artystyczny). Był gościnnie głównym dyrygentem Polskiej Orkiestry Kameralnej, w okresie jej transformacji w znaną dzisiaj Sinfonię Varsovia. Od 1991 roku nie przyjmuje żadnych propozycji stałej współpracy i dyryguje wyłącznie gościnnie.
Dyryguje zarówno koncertami symfonicznymi, jak i operami, ceniony jest nie tylko jako znawca klasycznego repertuaru, ale także za interpretacje muzyki XX wieku i muzyki najnowszej. Występował w najbardziej prestiżowych salach koncertowych, brał udział w wielu międzynarodowych festiwalach muzycznych. Jest laureatem licznych nagród i wyróżnień, m.in. dorocznej nagrody polskich krytyków „Orfeusz" za koncert inaugurujący Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" (1975), Prix RAI za własną kompozycję *Szeptet*, I nagrody i ZłotegoMedalu na Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim „Guido Cantelli"w mediolańskim Teatro alla Scala, Brązowego Medalu na Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim im. Ernesta Ansermeta w Genewie oraz Nagrody Krytyki na Musikbiennale w Berlinie. Dwukrotnie uhonorowany został statuetką „Fryderyka" (m. in. za nagranie Rossiniego z Ewą Podleś. W 2005 roku otrzymał nagrodę Związku Kompozytorów Polskich oraz odznaczony został Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis".

AXEL WEIDAUER Reżyser. Urodził się w Heidelbergu. Studiował reżyserię teatru muzycznego u Götza Friedricha w hamburskiej Hochschule für Musik und Theater. Po studiach pracował jako asystent reżysera, początkowo w Nationaltheater Mannheim, a od 1999 roku – w Operze we Frankfurcie. Począwszy od 2001 roku jest tam reżyserem. Ma na swoim koncie inscenizacje dla tego teatru: jednoaktówkę Jacquesa Offenbacha *Ein Ehemann vor der Tür* i *The Golden Vanity* Benjamina Brittena. *Curlew River* tego samego kompozytora jest kolejną jego produkcją dla Oper Frankfurt.

MORTIZ NITSCHE Scenograf. Urodził się w Berlinie (1974). Studiował w berlińskiej Hochschule der Künste pod kierunkiem Achima Freyera. W latach 1999-2003 pracował jako jego asystent przy realizacjach m.in. *Requiem* Verdiego i *Salome* Richarda Straussa w Deutsche Oper w Berlinie oraz *Macbetha* Salvatore Sciarriniego przygotowanego dla Schwetzinger Festspiele. Od 2002 roku realizuje własne scenografie - m.in. do *Toski* Pucciniego (2002), *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego (2003) i *Uprowadzenia z seraju* Mozarta (2004) dla Wuppertaler Bühnen oraz *Czarodziejskiego fletu* Mozarta dla Gandersheimer Domfestspiele (2004). W swoich najbliższych planach ma współpracę przy inscenizacjach dla Oper Frankfurt: *Through Roses* Marca Neikruga i *Wesele Figara* Mozarta.

JÜRGEN KOSS Reżyser światła. Urodził się w Düsseldorfie (1959). Studiował dziennikarstwo. Pracę rozpoczął jako technik oświetlenia w Wolfgang-Borchet Theater w Monachium. Od 1988 roku pracował jako mistrz oświetlenia, potem w latach 1990-2001 był reżyserem światła do spektakli Williama Forsythe'a i jego zespołu Frankfurter Ballett. Od 2001 współpracował jako autor światła, oświetleniowiec i kierownik produkcji przy wielu różnych realizacjach teatralnych, wśród których są: *Ruhrtriennale* Gerarda Mortiera, *Sound of one hand clapping* Jana Fabre'a, *Faust /+//* Willy Pramla w Paulskirche we Frankfurcie i *Mare Nostrum* Mauricio Kagela.

BOGDAN GOLA Chórmistrz, dyrygent i pedagog. Debiutował jako kierownik chóru Opery Śląskiej w Bytomiu (1976-82). Następnie kierował chórami: Filharmonii im. J. Elsnera w Opolu, Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk", Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Chórem Teatru Wielkiego w Warszawie. Był twórcą Zespołu Muzyki Dawnej All Antico (1976-86), specjalizującego się w wykonywaniu muzyki renesansu i baroku, a także Chóru Polifonicznego Sacri Concentus działającego od 1993 roku w Warszawie. Kierownik Chóru Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w Warszawie w latach 1985-95 i od 1998 roku. Prowadzi także działalność pedagogiczną, od 1986 roku wykłada jako profesor w warszawskiej Akademii Muzycznej, kształcąc adeptów sztuki dyrygentury chóralnej.

KIEROWNICTWO TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ
w sezonie 2005/2006

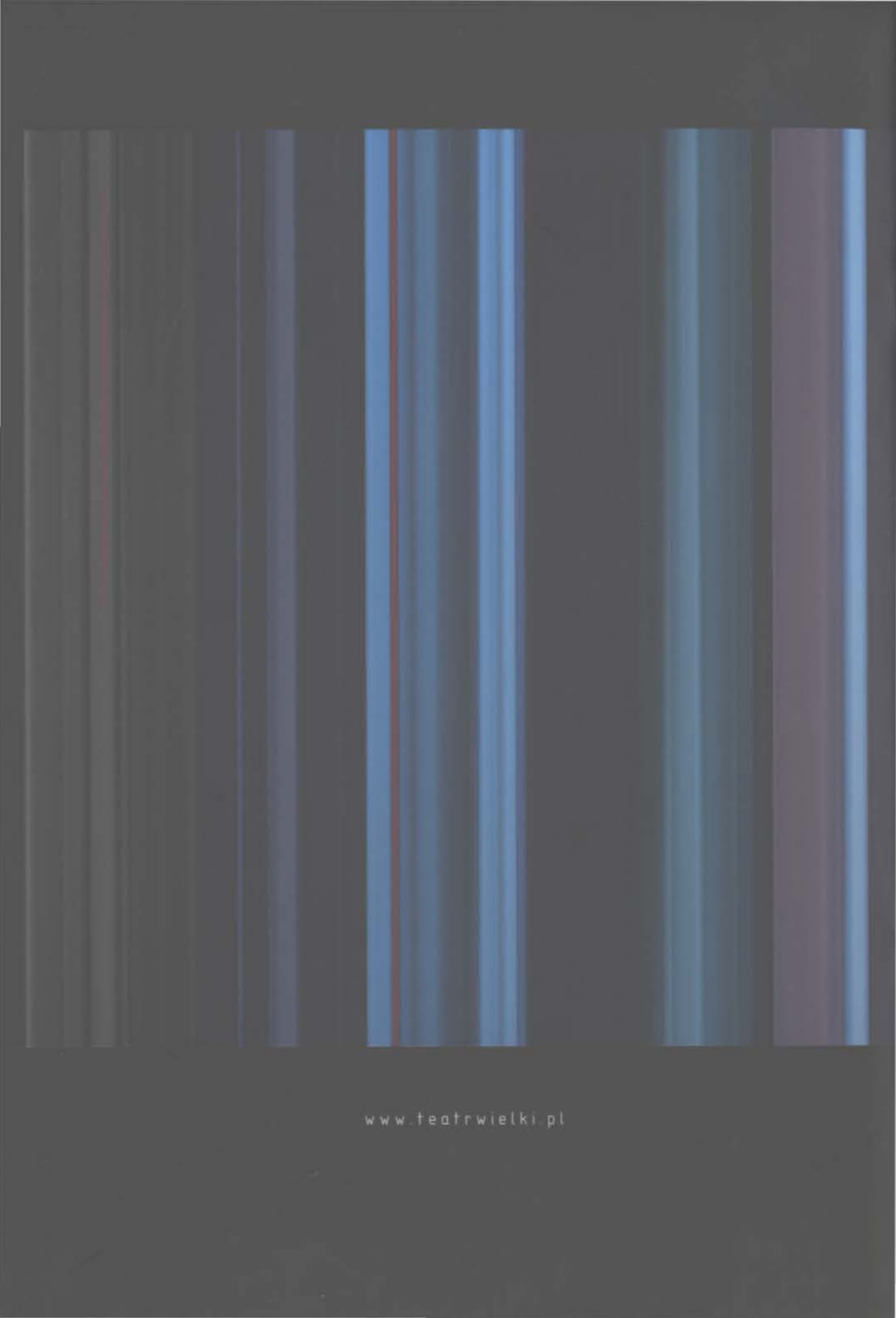
pierwszy zastępca dyrektora naczelnego DARIUSZ SOBKOWICZ
dyrektor ekonomiczny MAREK SZYJKO
dyrektor techniczny JANUSZ CHOJECKI
naczelny scenograf BORIS KUDLIČKA
dyrektor baletu EMIL WESOŁOWSKI
dyrektor chóru BOGDAN GOLA
kierownik literacki PAWEŁ CHYNOWSKI
kierownik organizacji pracy artystycznej BOGDAN HOFFMANN
kierownik Muzeum Teatralnego ANDRZEJ KRUCZYŃSKI
kierownik biura organizacji widowni HANNA KSIĘŻOPOLSKA
kierownik działu obsługi widzów OLGA SZAYKOWSKA
kierownik impresariatu EWA BŁASZCZYK
kierownik biura promocji OLA WOJCIECHOWSKA
kierownik działu produkcji BOGUSŁAW SYNKIEWICZ
kierownik pracowni scenograficznej EWA MIKUŁOWSKA
kierownicy pracowni
MARIAN MADYJAK, ZBIGNIEW JAWORSKI, MAREK SOTEK,
LUDWIK FIEGEL, STANISŁAW ŻELECHOWSKI, WALDEMAR SOCHAJ,
EWA MAJEWSKA, STEFAN KĘPIŃSKI, JÓZEF ROTUSKI,
IWONA JARMUŻEK, JOANNA WÓJCIK, MAŁGORZATA ZDRODOWSKA
dramaturg TOMASZ CYZ

w programie wykorzystano
zdjęcia Jacka Poremby,
zdjęcia z frankfurckiej premiery *Curlew River* (archiwum Oper Frankfurt),
fragmenty książek:
Paul Claudel, *Możliwość teatru*, przekł. Marta Skibniewska, WAiF, Warszawa 1971,
Roland Barthes, *Imperium znaków*, przekł. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004,
Estera Żeromska, *Maska na japońskiej scenie*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2003,
Jadwiga M. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiego o sztuce nō*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000
oraz fragmenty artykułów Jadwigi M. Rodowicz *Nō, czyli umiejętność* oraz *Typologia nō – miejsce słowa*
publikowanych w „Didaskaliach" (nr 45 i 49/50)

redakcja programu TOMASZ CYZ
współpraca KATARZYNA BUDZYŃSKA, ANNA MAŁKOWSKA
tłumaczenie MONIKA ROKICKA
projekt graficzny PAWEŁ MISZEWSKI
projekt i realizacja JAREK MAZUREK, JACEK WĄSIK
druk ZAKŁAD POLIGRAFICZNY Jacek Witkowski
wydawca TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, Warszawa 2005
Cena: 10 zł

tekst na s. 10-11
udostępniło
PWM EDITION

sponsor i wykonawca plakatów i afiszów
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej
perfekt



www.teatrwielki.pl