

Opera

Michał Bristiger

Faktografia opery

Opera została skomponowana około 1968 roku. Jej libretto jest autorstwa Aleksandra Miedwiewewa (przy udziale J. Łukina), zaś osnute zostało na tle powieści Zofii Posmysz *Pasażerka* z 1962 roku, wydanej przez „Czytelnika” w Warszawie. Istnieje też niemiecki przekład powieści. Libretto zbudowane zbudowane zostało z silną selekcją wątków powieści, ale wprowadza też nowe treści. W przekładzie polskim Natalii Nikolskiej ukaże się w internetowym zeszycie „Muzykalia / Zeszyt rosyjski 1”, www.demusica.pl), zapowiedzianym na 2008 rok.

Opera została przedstawiona siłami Teatru im. Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki w grudniu 2006 roku, w wersji półsceniczej, w Międzynarodowym Moskiewskim Domu Muzyki (MMDM), reżyserowanej przez Witalija Matrosowa.

Opera jest dwuaktowa z Introdukcją, ośmioma scenami i Epilogiem. Czysto instrumentalna Introdukcja oraz wokально-instrumentalny Epilog stanowią ważne i oryginalne elementy dramaturgii całości, zwłaszcza że Epilog jest w stosunku do powieści obrazem nowym i dodanym. Natomiast w niedokończonym przez Andrzeja Munka filmie *Pasażerka* wątek Lizy i Waltera nie był (jeszcze?) podjęty, zaś zakończenie filmu i opracowanie całości zostało zrealizowane przez grupę uwidoczniionych w zapisie filmu współpracowników pod kier. Witolda Lesiewicza.

Obsada:

Marta (w wieku 19 i 34 lat), sopran

Liza (w wieku 22 i 37 lat), mezzosopran

Tadeusz (25 lat) baryton

Walter (50 lat) tenor

Soliści: 3 soprany, 2 mezzosoprany, 1 kontralt

Nadto 2 tenory i 3 basy, oraz 3 aktorów.

Trzy sceny składają się na pierwszy akt, pięć scen na drugi:

Akt I

Introdukcja instrumentalna

1. Na pokładzie (Walter i Liza)
2. Apel (scena zbiorowa)
3. Barak (soliści)

Akt II

4. Magazyn (Marta i Tadeusz)
 5. Warsztat (Tadeusz i Liza)
 6. Barak (6 solistów i Liza)
 7. Na pokładzie (Walter i Liza)
 8. Koncert (bez partii śpiewanych)
- Epilog (Marta)

Opera zaopatrzona jest mottem, uwidocznionym w wyciągu. Są to słowa Paula Éluarda: „Jeżeli zaginie echo ich głosów – zginiemy”. W Epilogu zostają te słowa wypowiedziane przez Martę, stając się przesłaniem opery, rzuconym ze sceny.

Partytura na solistów, chór i wielką orkiestrę symfoniczną nie została dotąd wydana. Wyciąg fortepianowy, opublikowany w 1977 roku w Moskwie przez wydawnictwo „Sowieckij kompozitor”, zawiera przedmowę Dymitra Szostakowicza pt. *O tej operze*:

„Nie przestaję się zachwycać *Pasażerką* - operą M. Weinberga. Trzykrotnie już jej słuchałem, przestudiowałem partyturę, a za każdym razem znajdowałem się pod urokiem piękna i zawsze pojmowałem wielkość tej muzyki. Mistrzowski, doskonały w formie i w stylu jest to utwór. I dodam, że jest on w swym temacie bardzo współczesny. Moralne idee, leżące u podstawy opery, jej duchowość, humanizm, trudno żeby nie pozostawiały słuchaczy bez wzruszenia.

Na przesłuchaniu *Pasażerki* w Związku Kompozytorów ktoś z muzyków powiedział, że ta opera napisana została krwią serca. Takie słowa mogłyby się wydać zbyt patetyczne, ale w tym przypadku były właśnie na miejscu i oddawały utworowi pełną sprawiedliwość. Własne życie M. Weinberga i jego osobisty los dosłownie sprawiły, że wypowiedział się w taki właśnie sposób. Muzyka tej opery wstrząsa swym dramatyзмом. Jest jaskrawa i obrazowa, a nie zawiera ani jednej „pustej” i obojętnej nuty. Wszystko w niej zostało przez kompozytora przeżyte i przemyślane, wszystko zostało wyrażone w sposób prawdziwy - i z całą pasją.

Ta opera jest dla mnie hymnem człowieka, hymnem międzynarodowej solidarności ludzi, stawiających opór największemu złu na świecie, które nosi nazwę faszyzmu.

Pasażerka stanowi przy tym ważną fazę rozwoju twórczego samego kompozytora. Liczne jego poprzednie prace prowadziły go do tego szczytu.

Epigrafem opery stały się słowa francuskiego poety i komunisty Paula Éluarda: «Jeżeli zaginie echo ich głosów - zginiemy». Zachowanie czegoś w pamięci, a znaczy to w sumieniu, ma głęboki sens. Ażeby okropności przeszłości już się nigdy nie powtórzyły, winniśmy o tej przeszłości pamiętać, przechowywać święcie pamięć o tych, którzy w latach wojny oddali swe życie za nasze życie i za naszą wolność.

Opera została napisana według jednoimiennej powieści polskiej pisarki Zofii Posmysz. Przełożona na wiele języków, ta wielkim talentem obdarzona powieść otrzymała już swą formę radiową i telewizyjną, teatralną i filmową. A teraz nadszedł czas jej realizacji i w muzyce.

Kompozytor i libreciści, zachowując kanwę powieści, rozwinęli w sposób istotny jej fabułę, wprowadzając nowe postacie, motywy i sytuacje. Zostało to zrobione z pełnym poczuciem taktycznym, ze zrozumieniem osobliwości dramaturgii muzycznej. Oto tego przykład: jeden z bohaterów powieści, Tadeusz, okazuje się w operze z zawodu muzykiem. Zdawałoby się, że to jakiś mały szczegół. Jednakże wraz z tym pojawił się w operze temat sztuki, niezmiernie wzbogacający ideową istotę utworu, a pozwoliło to autorom stworzyć scenę koncertu w Auschwitz, która stanowi kulminację całej opery. W tej scenie słów w ogóle nie ma, jest tylko muzyka. Właśnie muzyka objawia ostateczny wynik duchowego pojedynku dozorczyńni obozowej Lizy z Martą i Tadeuszem, pojedynku, który Liza przegrywa. Skazanemu na śmierć Tadeuszowi nakazano zagrać na skrzypcach trywialną melodię, by osłodzić nią słuch komendanta obozu – Tadeusz w odpowiedzi gra *Ciacconę* Bacha. Do solowego instrumentu dołącza się orkiestra, tym bardziej jeszcze potęgując wzniosłość nieśmiertelnej muzyki. Trudno wyrazić słowami tragiczną siłę tej sceny.

Dramatyzm utworu nie wzbraniał autorom tworzyć epizodów lirycznych, zniewalających nas swą czułością, czystością. Wspomnę cudowny duet Marty i Tadeusza, z jego zaczarowującą frazą «zagraj, zagraj dla mnie»; scenę, w której kobiety-więźniarki marzą o tym, co się z nimi stanie po wojnie; pieśń *Dolina-dolinuszka*, którą śpiewa rosyjskie dziewczę Katia, i scenę lekcji języka francuskiego, kiedy młodziutka Ivette i stara chłopka Bronka powtarzają bez przerwy jedyne, a w Auschwitz tak pełne znaczenia, słowo «żyć»: ja żyję, ty żyjesz, ona żyje...

Jestem niezmiernie rad, że wyciąg fortepianowy *Pasażerki* wychodzi drukiem w świat. Jestem rad, iż mogę raz jeszcze wypowiedzieć się tak pozytywnie o tej operze, którą uwielbiam, a wierzę, że ona ma przyszłość.

Moskwa, wrzesień 1974

D. Szostakowicz

(przełożył Michał Bristiger)

* * *

Władze sowieckie uniemożliwiły wystawienie opery bez podania powodów, tak że dzieło ukazało się jedynie w wyciągu fortepianowym i w takiej postaci zostało przedstawione w Związku Kompozytorów w Moskwie, z udziałem, przy fortepianie, kompozytora. Nagranie to ma wartość historyczną. Zaś zamierzone w 1974 roku wykonanie opery w Teatrze Narodowym w Pradze zostało już w czasie prób udaremnione.

Prapremiera opery odbyła się pod dyrekcją Wolfa Gorielika. Scenografia wprowadziła m.in. obrazy zaczerpnięte z jednoimiennego filmu Andrzeja Munka. Wraz z obrazami Morza obrazy Auschwitz stanowią istotne elementy wizualne przedstawienia.

Epilog podaje, że jest poranek, rzecz dzieje się nad brzegiem rzeki, a Marta siedzi na kamieniu nad wodą. (Epilog przywołuje na pamięć określenie muzyczne z dawnych, klasycznych czasów „Am Bache”, tym razem - według XX wieku- zostajemy przeniesieni w czas aktualny (dla kompozytora), co oznaczać też może (za sprawą reżyserii) czas aktualny przedstawienia, jego realizatorów i jego widzów).

W przebiegu odnajdujemy trzy łuki budowy tego dzieła. W sceny Auschwitz należy wbudować dwa inne wielkie łuki dramaturgiczne – a wiążą się z głównym problemem etycznym „Pasaażerki”. Są to Prolog - Epilog oraz dwie Sceny na Pokładzie. Tak zarysowana problematyka opery wpisuje się teraz w ledwie u nas teoretycznie zapowiedziany „zwrot etyczny”, przydatny w niektórych procesach interpretacyjnych dzieł artystycznych.

Łuk I. Introdukcji i Epilogu, bezosobowej Zgrozy i Nadziei wyrażony muzyka i przez jedną tylko, ale w operze centralną postać. Łuk I. czasowo należy do wieczności. Canzona Marty, indywidualna w swym charakterze treściowym i muzycznym, znajduje swój komplementarny odpowiednik w scenie 8, a muzycznie w formie *Ciaccony*, barokowej monumentalnej formy wariacyjnej J.S. Bacha, o wyrazie, w naszej kulturze, powszechnym. Dekonstrukcja formy muzycznej jest tu zastosowanym bardzo silnym środkiem ekspresywnym i zarazem semantycznym.

Łuk II. między sceną 1 i 7 - z dwoma protagonistami: Lizą i Walterem - tworzy podstawę dla osądu etycznego postaci ćwierć wieku po / Auschwitz (tzw. „druga wina” wg Ralph'a Giordano; zob. też M. Brumlik „Zagłada i `przewyciężanie przeszłości` w Niemczech”). Aktualnie problem etyczny zostaje obecnie osadzony w kolejnym, jeszcze dalszym, tj. „trzecim pokoleniu”.

Łuk III. zbudowany jest z sekwencji wszystkich scen Auschwitz, trzykrotnie liczniejszych od scen powojennych.

Nadto w książce, filmie i w operze ukazana zostaje przestrzeń „za drutami”, nie rozbudowana treściowo, lecz objęta milczeniem, która zaznacza świadomość u wszystkich trzech twórców współistniejącego, spełniającego się Szoa (Holocaustu). Ten moment świadomościowy ma dla oceny ich twórczości wymiar zasadniczy i nie powinien być w krytyce ich dzieł pominięty.

Konspekt rozważań o *Pasażerce* jako „semiotycznym trójkącie medialnym” (opera – literatura - film).

Ogólne aspekty teoretyczne i zagadnienia szczegółowe

A. Ogólne aspekty teoretyczne. Trójkąt semiotyczny medialny.

Tworzą go trzy wybitne dzieła o nazwie *Pasażerka*: powieść (literatura Zofii Posmysz z 1962 roku – film Andrzeja Munka z 1963 roku – i opera Mieczysława Weinberga z 1968 roku, jakie wspólnie - jako oryginał literacki i jego transformacje (R. Jakobson) - tworzą określoną domenę medialną. Interpretacja opery zostaje teraz uzależniona od tej domeny. Kompozytor opery zna pozostałe dzieła, reżyser opery zna co najmniej film. Akty poietyczne filmu i opery pozostają w relacji przede wszystkim z książką, której interpretacja bierze udział w tworzeniu i interpretacji opery. (Por. teoria semiotyki dzieła operowego wg. J.-J. Nattiez). Opera staje się tym samym pewnym rodzajem interpretacji literatury a sens książki nabiera charakteru procesualnego.

Domena medialna tworzy nową dziedzinę interpretacji, która domaga się swej własnej teorii. Rozbudowywanie jednych znaczeń literackich, a tłumienie innych, czyli nowe konfiguracje znaczeń pozwalają na tym głębsze (i historyczne) rozumienie dzieła muzycznego, bądź nawet na ekspozycje nowych znaczeń (na przykład dzięki wprowadzeniu nowych elementów do konfiguracji treści i znaczeń). Dla przykładu: biorąc pod uwagę inny „trójkąt semiotyczny medialny”, utworzony przez „Śmierć w Wenecji” nowelą Tomasza Manna, filmem Luchino Viscontiego i operą Benjamina Brittena, mamy wprowadzenie doń (dzięki filmowi) nowego wątku muzycznego i treściowego w postaci muzyki Gustawa Mahlera i jej znaczeń, z kolei libretto opery daje fundamentalną interpretację zarazy w Wenecji, unifikując jednym głosem wokalnym (tym samym solistą i strukturą jego melodyki) różnorodne postaci sceniczne, działające w operze. Wspomniana substancjalna jedność i wariacyjność tej melodyki ma znaczenie fundamentalne dla rozumienia zachowań osaczonego Aschenbacha, prowadzących ostatecznie, a nieuchronnie, ku własnej śmierci i ku zapaści kultury, z którą był związany.

Analiza opery musi wyciągnąć wnioski z istniejących w dziele relacji między słowem a muzyką. Wszelkie próby interpretacji opery muszą się opierać na zjawiskach muzycznych czyli wynikać w samym dziele. Treści wynikające z tekstu libretta (i jego związków z powieścią) są zewnątrz, nie są apercypcyjnie dowodne, a tylko prawdopodobne, bądź względne, może jedynie wirtualne. Natomiast treści muzyczne są zobowiązujące dla idealnej, a w konkretnym przypadku optymalnej, apercypcji opery.

Odwołuję się do własnej klasyfikacji tekstów partytury operowej, która pozwala na różnorodne lokalizacje tekstu werbalnego i muzycznego (Zob. Michał Bristiger, *Związki, muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986, s. 21-23).

Tekst czysto werbalny śpiewany, czyli związany muzycznie („pochłonięty” przez muzykę, działa inaczej niż kiedy jest recytowany. Zmienia się je, a to z uwagi na brak odpowiednich kategorii pojęciowych. Jednak intuicyjnie owa zmiana jest jednak w swym ogólnym działaniu dobrze uchwytna.

B. Sceny dramaturgiczne opery.

Introdukcja jest czysto instrumentalna, wręcz lakoniczna, ograniczona do przedstawienia fundamentalnego afektu: silnie skondensowanej i tłumionej Grozy.

Sceny opery układają się w **dwie warstwy** - czasową i przestrzenną, z dodaną w Epilogu trzecią warstwą czasowo-przestrzenną. Pierwsza warstwa czasowa obrazu I i VII odpowiada latom 1959/1960, a przestrzennie pokładowi statku oceanicznego; pozostałe obrazy odpowiadają latom 1943/1944 w Auschwitz. Obie warstwy komunikują ze sobą w pamięci Lizy i wirtualnie w pamięci Marty.

Scena I i VII: Na pokładzie. Rozłożone współbrzmienia o budowie terejowej w partiach solistów i w fakturze instrumentalnej tworzą „neutralną”, beznapięciową atmosferę na transatlantyckim statku, w której raz po raz dają się usłyszeć akordy silnie dysonansowe.

Zjawia Auschwitz jest dana w postaci partii chóralnej poza scena (Groza niezlokalizowana). Jest to pierwsze, jakby fantomatyczne pojawienie się Auschwitz.

C. Elementy stylu.

1. Trzy czasy: czas aktualny 1968 (i 2006) i czas Auschwitz.

Poza czasem: **głos zza sceny** (Chór tragedii greckiej?).

2. **Dzwon** (brzmienie statyczne, o nieokreślonym czasie trwania, silnie obciążone semantycznie).

3. Dramaturgia

główna linia dramaturgiczna (skwoznoje diejstwie (Stanisławski):

Łuk I. Introdukcja – Epilog

Łuk II. dialogu (scena 1) 1959 i dialog (scena 7) 1959.

Polityczne problemy danej codzienności! („Lustracja” Lisy Kretschmer?)

Łuk III. Introdukcja (symfoniczna) - *Ciaconna* Bacha symfoniczna.

Groza (Prolog) – **Banal** (1)– Sceny Auschwitz (= **Pamięć**) (sceny 2, 3 + 4, 5, 6) – Problem Winy? Zamknięcie **Banalu** (7). Propozycja rezygnacji z Pamięci (sceny 1:7 = dwa dialogi) – **apoteoza spirytualna** (muzyka Bacha, scena 8), punkt wyjścia fabularny,

ale muzyka zdekonstruowana harmonicznie m.in. dysonansowe zaburzenie eufonii muzycznej). *Ciaccona* przenosi treść opery w inną, nie faktograficzną, sferę.

Apoteoza pamięci (Epilog) (odnalezienie nadrzędnej opcji etycznej). Wymiar idealny, ogólny *Ciaccony* zostaje połączony z wymiarem indywidualnym (opery nie kończy Chór, ale pieśń solowa).

4. Zapożyczenia medialne: obrazy filmowe przeniesione do opery = cytaty komplementarne.

Komentarze:

- Epilog: Przesłanie. Funkcja społeczna i humanistyczna Pamięci; zostają wyrażone drogą postawy indywidualnej przez więźnia i tylko przez więźnia. Pięknie pomyślany artystycznie.

- Ad Adorno: czy po Auschwitz liryka jest możliwa ? **Epilog** jest taką „możliwą liryką”.

- **Groza**. Groza wojny (A.Honegger: *Symfonia Liturgiczna*, B. Britten: *War Requiem*, K. PENDERECKI *Dies Irae*, S. Wiechowicz: *List do Chagalla*)

5. Kulminacja. Przesłanie „Szene am Bache”.

6. Recytatywy versus dialogi.

7. **Trwoga** (Angst) = cf. Graumann [+]. Ostinato (vs. melodia postaci pozytywnych). Głos mówiony w funkcji trywialnej bądź morderczej codzienności.

8. Walc trywialny vs. *Ciaccona* Bacha. „Walc był początkowo tańcem podmiejskim, tańczono go tylko w lokalach podrzędnych, przy czym finałem jego bywała zwykle ogólna bijatyka z łamaniem stołów i stołków, tak że w końcu właściciele tych lokali chcąc chronić od zniszczenia swój sprzęt, ogłaszali, że „na wypadek bijatyki, potrzebne na ten cel kije leżą za piecem” (hasło w Małej Encyklopedii Muzyki pod red. Józefa Władysława Reissa, Warszawa 1960, PWN).

D. Wybrane momenty estetyczne (semantyczne) opery.

1. Banalność muzyczna sceny 1. Akordyka tercjowa, arpeggiowana; powtarzanie nie indywidualnych figur muzycznych.

2. Silny kontrast ze zróżnicowaną i w pełni ekspresywną melodyką więźniów.

3. Partia Chóru za sceną (Zjawa Auschwitz w scenie 1).

4. „Groza”, „Trwoga” (Angst) - jako jedno z głównych zagadnień twórczych w muzyce XX wieku. M.in. *Dies Irae* Krzysztofa Pendereckiego i *List do Marc Chagalla* Stanisława Wiechowicza; oraz m.in. P. Kolman, L. Nono, A. Schönberg. I. Zeljenka.
 5. Teoria estetyczna „Grozy”.
 6. Funkcja głosu mówionego (Stuard; SS-manni).
 7. Muzyka wzniosła (Tadeusz i *Ciaccona* J.S. Bacha) i *Walc* jako muzyka trywialna (Komendant obozu). Zagadnienie muzyki w obozach hitlerowskich (S. Laks, P. Quignard i in.).
 8. Relacja libretto operowe A. Miedwiediewa - powieść Z. Posmysz.
 9. Funkcje obrazów zaczerpniętych z filmu A. Munka do scenografii opery.
 10. Rzeczywistość „zza drutów”, ukazana w powieści, (Holocaust).
 11. Udział Lizy w „rozwiązaniu końcowym” (Zagładzie). Problem jej odpowiedzialności. Jej udział w „selekcji”; interpretacja tej sceny przez A. Munka. „Kara bunkra” jako wydanie wyroku śmierci; akceptacja tego postępowania po latach.
- Świadome wciągnięcie Lizy w tego rodzaju odpowiedzialność przez system totalitarny (J. Goebbels, H. Himmler i jego mowa poznańska 1944).