

Między metaforą a dosłownością –
o sposobach przedstawiania Zagłady w twórczości operowej
na przykładzie „Cesarza Atlantydy” Viktora Ullmanna i „Pasażerki”
Mieczysława Weinberga, oraz ich współczesnych inscenizacjach

Joanna Gaul (Poznań)

„Nie tylko Zagłada była wydarzeniem jedynym w swoim rodzaju, także zjawiskiem niepowtarzalnym i indywidualnym jest, a w każdym razie być powinna, mówiąca o niej literatura (tak zresztą jak pozostałe dzieła sztuki)”¹.

Opera, niesłusznie pomawiana o sztuczność, stanowiła przez wieki niezwykle wrażliwe lustro, w którym to przeglądały się najbardziej symptomatyczne dla danego czasu zjawiska – czy to uwypuklane, czy to groteskowo zniekształcone, niekiedy odbicia te mówiły o specyfice swych czasów więcej, niżby potrafiły inne sztuki. Może więc nieprzypadkowo jedne z bardziej trafnych diagnoz postawionych nie tylko systemowi, który doprowadził do Zagłady, ale i mentalności współczesnego społeczeństwa, zawarto właśnie w dziełach operowych – w „Cesarzu Atlantydy” Viktora Ullmanna i „Pasażerce” Mieczysława Weinberga.

Oparte na doświadczeniach własnych kompozytorów (Ullmann był więziony w Theresienstadt, Weinberg stracił całą rodzinę w obozie w Trawnikach), obie opery należą do kanonu dzieł muzycznych poświęconych Zagładzie, stanowią niezwykle cenne źródła informacji na temat tego, w jak różny sposób Zagłada jest pojmowana i przedstawiana. Odmienne były doświadczenia, leżące u podstaw tych dwóch oper, toteż i obraz Czasów Zagłady ukształtowany jest w nich w sposób niejednorodny, i na co innego każdy z kompozytorów chce zwrócić uwagę widza. Główne różnice wynikają z odmiennych założeń artystycznych – obranych poetyk i stylistyk, oraz funkcji, jaką w zamierzeniu kompozytorów miały opery te pełnić. Tożsame w nich jest jedno – przedmiot opowieści: świat obozów koncentracyjnych, Zagłada.

1. Metafora, groteska, baśń – obraz Zagłady *in statu nascendi* w „Cesarzu Atlantydy” Viktora Ullmanna

¹ M. Głowiński, „Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie”, red. M. Głowiński, K. Chmielewska i in., Kraków 2005, s. 16.

„(...) prawda sama
między ludzi
tu zesła
w sam środek
zamięci metafor”

P. Celan

Gdy w roku 1943 Ullmann rozpoczął pracę nad operą do libretta współwzięcia, Petra Kiena, przebywał w Theresienstadt już od dłuższego czasu² i dzieło swe przeznaczył dla osób osadzonych w obozie. Pierwotnym adresatami „Cesarza Atlantydy” byli więc ci, którzy oczekiwali na „wywózkę” do Auschwitz, i którzy nie mieli złudzeń, co do losu, jaki ich tam czeka, dlatego też próżno szukać w tej operze wyrazu naiwnego optymizmu w postaci szczęśliwego zakończenia.

Niektórzy badacze uważają, że obowiązujący na przestrzeni „Cesarza Atlantydy” metaforyczny sposób wypowiedzi wynika nie tyle z założeń artystycznych, co ze względów praktycznych – ponieważ dzieło planowano wystawić w Theresienstadt, pewne treści można było zaprezentować jedynie pod przesłoną alegorii, tak by nie drażnić zanadto strażników. W moim odczuciu założenie to jest mylne – Ullmann i Kien uczynili „Cesarza Atlantydy” opowieścią paraboliczną, nie ze strachu przed cenzurą, lecz dlatego, że mieli pełną świadomość tego, że niemożliwe jest dokładne, realistyczne odwzorowanie doświadczanej przez nich rzeczywistości świata obozów koncentracyjnych. Przeciwnie tezie o jedynie praktycznej funkcji alegorii w „Cesarzu” świadczą również obecne w nim bardzo czytelne aluzje do Trzeciej Rzeszy, czy osoby Hitlera. Nawiązania te były na tyle jasne, że obserwujący przygotowania do premiery przedstawiciele hitlerowskiej cenzury wpadli w furję – spektakl odwołano, a cały zespół muzyczny, wraz z kompozytorem i librecistą wysłano do Auschwitz tzw. transportem likwidacyjnym.

Zarówno Kien, jak i Ullmann, byli na tyle wybitni w swych dziedzinach, że gdyby chcieli, mogliby z łatwością stworzyć historię, w której nikt nie rozpoznałby jej pierwowzoru. Nie uczynili tego, ponieważ mijałoby się to z założonym przez nich celem – opowiedzenia prawdy o losie swoim i swych towarzyszy niedoli za pomocą najodpowiedniejszego (w swym mniemaniu) dla tej opowieści języka. Ponieważ opowieść ta tyczyła zjawisk, które wszakże zarówno w opinii ocalonych z obozów koncentracyjnych, jak i badaczy, sytuują się poza granicami poznania, czy możliwości przedstawiania, toteż język dlań właściwy musiał zostać wynaleziony.

² Dokładnie od 8 stycznia 1942 roku.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

W „Cesarzu Atlantydy” Ullmann i Kien podejmują grę z konwencjami literackimi, muzycznymi, teatralnymi, przy pomocy której widz nieustannie odsyłany jest do konkretnych realiów – do świata II wojny światowej – i zarazem informowany o istnieniu swoistej „(...) niemożności poznawczej, bezsilności autorów i ich dzieła wobec rzeczywistości i wobec języka”³. W wyniku zestawiania przeciwstawnych symboli oraz zazębiania dwóch planów: rzeczywistości pozateatralnej (życia w reżimie hitleryzmu) i świata fantastycznego o cechach groteskowego zniekształcenia, niesamowitości – własnościach typowych dla koszmaru sennego, prowadzona jest z widzem gra podwójnych znaczeń, w której, jak w powieści palimpsestowej, elementy świata fantastycznego nie wydają się zbyt dziwne „w zestawieniu z niedorzecznościami, które wyprawia realistycznie opisana ludzkość”⁴. Za pomocą pojawiających się, w tej na poły onirycznej opowieści, elementów istniejących realnie (m.in. hymnu faszystowskich Niemiec, aluzji do rzeczywistości obozowej i wojennej), wprowadzane jest zapośredniczenie pomiędzy jawą a snem i ujawniany faktyczny wymiar dzieła – swoistej relacji z „obozowego piekła”, służącej odsłonięciu rzeczywistej natury rządów Hitlera. Język metaforyczny służy tu jedynie przetransponowaniu na język odbiorcy wydarzeń, które wypadają poza ramy jego doświadczenia, nie mieszczą się w znanych mu pojęciach.

„Źródła groteski należy szukać (...) w rozpacz (…), wyraża ona brak harmonii i ograniczenie życia oraz cierpienia jej twórcy”⁵, a zarazem forma ta jest odpowiednia dla wyrażenia jak najpełniejszego sprzeciwu wobec świata, który można przedstawić tylko przy jej pomocy. Opowieść metaforyczna w odczuciu Ullmanna i Kiena, była sposobem na opowiedzenie najboleśniejszej prawdy o Czasach Zagłady: że nie zafundował ich ludzkości jakiś potwór z zastępami mechanicznych sług, lecz że tworzyli ją ludzie, tacy sami jak my. W „Cesarzu Atlantydy” obok śmiałej krytyki hitleryzmu, trawestacji i parodii pompatycznych haseł propagandy nazistowskiej odnaleźć można bardzo swoistą i gorzką satyrę: *Ecce homo* – oto człowiek i naprawdę nie ma być z czego dumny.

Rys historyczny i kulturowy „Cesarza Atlantydy” jest sprawą powszechnie znaną, a jednak nie brakuje prób oderwania dzieła od jego kontekstu i uczynienia z niego baśni o jakiejś mitycznej krainie, która (w domyśle) nie mogłaby zaistnieć w realnym świecie. Począwszy od roku jej

3 Magdalena Kowalska, „Ironia jako strategia narracyjna w opisach świata Zagłady”, w: „Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie”, red. M. Głowiński, K. Chmielewska i in., Kraków 2005, s. 37.

4 Christine Brooke-Rose, „Historia palimpsestowa”, w: „Interpretacja i nadinterpretacja”, red. Stefan Collinii, przekł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 143.

5 Lee Byron Jennings, „Termin *Groteska*”, w: *Groteska*, red. Michał Głowiński, przeł. Katarzyna Falicka, Gdańsk 2003, s. 65.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

premii (1995), operę Ullmanna wystawiono w wielu krajach, m.in. w Austrii, Czechach (w Terezynie), Niemczech, Szwecji, Kanadzie i w Stanach Zjednoczonych (w U. S. Holocaust Memorial Museum), a i również w Polsce. Jednak obok inscenizacji, których autorzy respektują szczególną wymowę „Cesarza Atlantydy” i stosują się do wskazań zawartych w librecie i didaskaliach, nie brak niestety wystawień, w których sens opery został dosłownie postawiony na głowie. Tak się na przykład dzieje w tych spektaklach, w których konwencję arlekinady pociągnięto aż do przesady, a nadmiarowi charakteryzacji w konwencji dell’arte, towarzyszy usunięcie pewnych istotnych elementów (np. lustra zasłoniętego czarnym materiałem, które winno wisieć za plecami Cesarza; sceny rozmowy Cesarza ze Śmiercią; zastąpienie momentu, w którym Śmierć przeprowadza Cesarza na drugą stronę lustra, realistyczną sceną śmierci Cesarza). Tam, gdzie do „Cesarza Atlantydy” dopisuje się gagi, a z postaci Śmierci robi się starego, wulgarnego pijaka, widać jasno, że reżyser nie ma pojęcia o czym tak naprawdę opowiada ta opera, lub, co gorsza, nie obchodzi go to. Przeinaczanie „Cesarza” w szaloną bajkę, w obsceniczny kabaret, sygnalizuje niezdolność do zaakceptowania prawdy o historii zamieszczonej w tym dziele: że zdarzyła się ona naprawdę. Pomijając milczeniem podwójną narrację „Cesarza”, reżyser dowodzi swej naiwności i ślepoty moralnej, bowiem pozbawia widza jednego z najważniejszych przesłań sformułowanych w teatrze XX wieku. Twórcy „Cesarza” przestrzegając nas przed powtarzalnością historii, ostrzegają nas też przed nami samymi, przed rzeczywistością, jaką zdolni jesteśmy wykreować:

Des Kaisers Abschied:

„Wojna skończona mówisz o tym z dumą.
Czy tylko ta wojna, ostatnia? Białe chorągwie załopoczą
Ze wszystkich wież zagrają dzwony.
Głupcy zaś tańczyć będą, śpiewać, skakać.
Jak długo jeszcze?
I tylko ogień dogasnie, nie ugaszony!
Niebawem znów zapłonie.
Mord rozpocznie się od nowa (...)”

Powyższy fragment pochodzi z nagminnie pomijanej wersji arii Cesarza, wersji, którą nota bene sam Ullmann uważał za lepszą. Chyba nietrudno zgadnąć, czemu słowa w niej zawarte sprawiają, iż jest ona zastępowana swą znacznie łagodniejszą, kompletnie odmienną w wymowie, wersją:

„Spośród wszystkich spraw, które się wydarzyć mogą,
jest tylko jedna, wobec której boski śmiech ustępuje:
Jest nią pożegnanie.
Od wieków otacza nas ta sama godzina.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

Twa ręka jeszcze w dłoni mej.
A moje ciemne życie w tej dłoni czuje twe.
Nie płaczcie za mną!
Pójdę za tym obcym młodzianem.
Nie powiem dokąd, tego ci nie powiem.
Lecz we mnie tkwi nadzieja cicha, że wrócę.
Rzeki popłyną, góry mnie otoczą.
Na górskich polanach w słońcu
I na ostrym wietrze zakwitną kwiaty”.

Atlantyda, w której „mechaniczny rozwój życia” przyczynił się do rozpadu oświeceniowego systemu wartości („odtąd człowiek to już nie brzmi dumnie”⁶) – to świat pozbawiony transcendencji, w którym jedynym zbawieniem jest śmierć. „[...] Odeszły w przeszłość szacunek dla życia, pobożność, radość i miłość. Ich miejsce zajął mord – nie jako istniejący i zły czyn, jako wypaczenie, jako „zdarzenie”, ale jako forma życia, jako „naturalna” postawa wobec życia i istot żyjących – mord stał się filozofią, a taka zmiana postawy życiowej stała się śmiertelną chorobą naszych czasów”⁷. W swej refleksji Imre Kertész dotyka istoty, samego rdzenia, swoistości rozpoczętej przez hitlerowców Zagłady – którą z równą wnikliwością przedstawiają w swej operze Ullmann i Kien. W historii Atlantydy, w której Śmierć, zdezonizowana przez mord, odmawia wykonywania swych obowiązków, aby zapobiec ostatecznej anihilacji ludzkości, ukazane są następstwa przekroczenia granic dobra i zła, nadużycia władzy i wyjścia poza człowieczeństwo w prostej, lecz wstrząsającej konstatacji o niemożliwości powrotu do systemu wartości sprzed wojny i sprzed mordu. Biegu czasu nie można bowiem odwrócić, a zniszczenia człowieka, który przeszedł przez wojnę i obozy zagłady owiewany dymem bijącym z krematoriów, nie da się opisać, a nie można umniejszyć ani zbagatelizować, gdyż, co znać zarówno w myśli Ullmanna i Kiena, jak Primo Leviego, czy Imre Kertésza, dotyczy ono wszystkich, jest tragedią ogólnoludzką. Dlatego też, choć byłoby niezmiernie łatwo interpretować „Cesarza Atlantydy” jako studium ponadczasowego, ahistorycznego zła, takie podejście interpretacyjne wydaje się niestosowne, gdyż sprawą niezmiernie istotną jest zachowanie w pamięci wiedzy o tym, kto tego bardzo określonego przypadku zła był kreatorem. Uniwersalizacja pociąga za sobą uproszczenia, odwołania do pewnych schematów, wątków kulturowych, które nieuchronnie mogą spowodować, że „wielkie wydarzenie, jedyne w historii”⁸ zostanie sprowadzone „do tego, co już znane, już widziane,

6 D. Czaja, „Lekcje ciemności, Wołowiec 2009, s. 16.

7 I. Kertész, „Język na wygnaniu”, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2004, s. 100.

8 Michał Głowiński, „Stosowność i forma, czyli jak opowiadać o Zagładzie, red. M. Głowiński, K. Chmielewska i in., Kraków 2005, s. 13

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

zbanalizowane [...]”⁹ oraz „poddane władaniu stereotypów”¹⁰.

Ta silnie metaforyczna opowieść jest jednak w istocie oskarżeniem nie tylko pod adresem samego hitleryzmu, ale i świata, który pozwolił na jego zaistnienie, ludzi, ślepo podążających za głosem szerzącym nienawiść i pogardę do drugiego człowieka, którego ten właśnie system uznał za „życie niewarte życia”. Pomimo alegorycznej formy jest więc „Cesarz Atlantydy” przedstawieniem realnie istniejącej rzeczywistości. W szalonym Cesarzu widzimy jednak nie tylko wcielenie Hitlera i coraz to nowych dyktatorów, ale i symbol pewnej mentalności – przekonania o posiadaniu prawa do decydowania o tym, czyje życie jest więcej warte, a czyje można jednym gestem unieważnić; takiemu podejściu towarzyszy wszechobecne lekceważenie życia ludzkiego, którego wartość sprowadza się (jak w państwie Cesarza) do kategorii przeliczalnych na pieniądze.

Atlantyda Ullmanna i Kiena, to w XXI wieku nie tylko parabola Trzeciej Rzeszy, ale i niepokojąco znajomy obraz współczesnej rzeczywistości: zwłok nikt już nie przerabia na fosfor, ani lampy, czy guziki, ale proceder handlu organami jest bardziej powszechny, niż podają media; nikt już oficjalnie nie wierzy w ideologię nadczłowieka, a jednak całe grupy społeczne uważają, że mają prawo do eksterminowania innych, nic w ich mniemaniu nie wartych.

Co się zatem zmieniło? Co dzieli nasz świat od świata Cesarza? Czyżby tylko emblematy i symbole, pod którymi jest ta sama twarda, namacalna struktura, zapisana w nas immanentnie matryca nienawiści i mordy? Choć kominy Auschwitz wygasły, dym wciąż nas dławi, choć jego źródło jest innego rodzaju: „(...) ludzie stracili wrażliwość na rzeczy wielkie, wrażliwi pozostali już tylko na zbrodnie; ale tę wrażliwość podnieśli do rangi sztuki (...) Właściwie, jak przyjrzymy się sztuce nowoczesnej, to się okaże, że istnieje w niej jeden jedyny gatunek, który zyskał rangę niepowtarzalnej sztuki, sztuki zabijania”¹¹. Dzieło Ullmanna wieńczy fraza, kierowana wprost do widza „Nie będziesz używał wielkiego imienia Śmierć nadaremno”. Kiedy zrozumiemy tę naukę?

2. Realizm, martyrologia i wzniosłość – Zagłada *in memoriam* w „Pasażerce” Mieczysława Weinberga

9 Ibidem, s. 13.

10 Ibidem, s. 13.

11 I. Kertész, „Likwidacja”, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2003, s. 109.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

W przeciwieństwie do Ullmanna, Weinberg zdołał uniknąć zesłania do obozu, a za komponowanie opery „Pasażerka” zabrał się dopiero dwadzieścia lat po wojnie, jego doświadczenie Czasów Zagłady charakteryzował więc większy dystans poznawczy, niż Ullmanna, który „Cesarza” tworzył w Theresienstadt dla współwięźniów. Być może właśnie z uwagi na owo oddalenie w czasie, Weinberg trwał w przekonaniu, że możliwe jest realistyczne przedstawienie Auschwitz na deskach sceny operowej, i że w nim nie ma nic niezwykłego w zdaniu, w którym pojawiają się obok siebie słowa „Auschwitz” i „opera”. Bardziej prawdopodobnym wyjaśnieniem dla obrania przez Weinberga poetyki dosłowności, jest chyba jednak specyfika czasów, w których tworzył on „Pasażerkę”. Lata 60-te były okresem wzmożonego (wskutek m.in. procesu Eichmanna z 1961 roku) zainteresowania problematyką Holocaustu, a jednocześnie czasem, gdy Niemcy uznali, że mają prawo zapomnieć o wydarzeniach II wojny światowej. Pojawiały się wówczas nawet głosy tzw. rewizjonistów, którzy mieli czelność twierdzić, że Holocaust w ogóle nie miał miejsca. Siłą rzeczy, optyka opery Weinberga jest więc inna od ullmannowskiej – Weinberg stawia w stan oskarżenia powojenną samoświadomość społeczeństwa niemieckiego (uosabianego w postaciach Lizy i Waltera), w jego samozadowoleniu widząc realne zagrożenie w formie wyparcia wspomnień o Zagładzie.

„Pasażerka” opowiada o spotkaniu Lizy, byłej strażniczki SS obozu Auschwitz, z jej niegdysiejszą ofiarą, więźniarką Martą. W chwili, gdy Liza już zdążyła zapomnieć o wojnie i swoim udziale w tworzeniu Holocaustu, pojawia się przed nią osoba uosabiająca jej niechlubną przeszłość. Sytuacja ta wyzwala wspomnienia o Auschwitz, zmuszając Lizę do rozliczenia się z samą sobą, lecz Liza nie jest zdolna do samooskarżenia – trwa w przekonaniu o słuszności własnego postępowania: „Byłam w Auschwitz. Lecz to nie znaczy, że jestem winna zbrodni. Postępowałam jak ucziwa Niemka. Jestem dumna ze swojej przeszłości!”. Opowieść Lizy o wydarzeniach w obozie, to ocenzurowana, wygładzona wersja, jaka wyparła w jej umyśle rzeczywiste zdarzenia. Dzięki tym spreparowanym wspomnieniom, Liza trwa w przekonaniu o nienaganności swej kondycji moralnej. Liza wypowiadająca następujące słowa: „Była wojna. Minęło wiele lat. Mamy prawo zapomnieć o niej”, to wręcz symbol ówczesnej mentalności narodu niemieckiego.

Może więc właśnie z lęku przed niepamięcią, lub przemianą Zagłady w mit, Weinberg w scenach dotyczących Auschwitz pragnie trzymać się ściśle przedstawień realistycznych – nie odczuwa potrzeby stosowania metafor, nie w czasach, w których widziano filmy dokumentalne z wyzwolenia obozów, a mimo to próbowano negować ich prawdziwość. Pojawiające się w

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

„Pasażerze” symboliczne elementy, m.in. motyw czarnej ściany, czy niekrzepnącej krwi, służą jedynie intensyfikacji kształtowanego w „Pasażerze” przesłania – przypisane chórom reprezentującym więźniów, zapośredniczają ich głos.

Wiarygodność zamieszczonego w dziele Weinberga obrazu Zagłady ma umacniać fakt oparcia libretta opery na powieści byłej więźniarki Auschwitz. „Pasażerka” Weinberga posiada identyczną strukturę, co powieść Posmysz z jej czarno-białym podziałem na dwa nieprzenikalne światy: współczesności byłej esesmanki i wypartych przez nią wspomnień o Auschwitz. Odrębność tych dwóch planów, podkreśla w inscenizacji Davida Poutneya przypisana im barwa: obnoszonej na wierzchu (na górze statku) śnieżnej bieli, nieskażonej wyrzutami sumienia świadomości Lizy (i zarazem całego społeczeństwa niemieckiego), oraz brudnej, odrażającej szarości, głęboko ukrytej (pod pokładem statku) prawdy o niemożliwości zmazania winy za Auschwitz, za Holocaust.

Problematykę „Pasażerki” w ujęciu kompozytora, można sprowadzić do czterech głównych zagadnień: zbrodni, winy i kary osób odpowiedzialnych za współtworzenie Holocaustu, przy jednoczesnym wskazaniu na konieczność upamiętnienia ich ofiar; bowiem zapomnienie o nich będzie równoznaczne powtórzeniu Zagłady – zginą oni śmiercią podwójną: w aspekcie fizycznym i duchowym. Impet formułowanego przez Weinberga oskarżenia, David Poutney główny (i jedyny jak na razie) reżyser „Pasażerki”, usiłuje zwiększyć poprzez uwypuklenie aspektu realistycznego, dążąc wręcz do rekonstrukcji Auschwitz na scenie (tak, jakby było możliwe). Realizm stara się on osiągnąć za pomocą takich elementów, jak m.in. stroje (a raczej łachmany) więźniów, ich ogolone głowy (naklejane peruczki), krwawiące rany (sztuczne) i siniaki (namalowane), chudość statystów. Poutney dopisuje również sceny nie zawarte w librecie, jak na przykład wygarnianie popiołu z pieca krematoryjnego, czy bicie więźniów gumowymi pałkami (wyraźnie widać, jak pałki omijają ciała o całe centymetry), lecz nie tylko nie uzyskuje w ten sposób wrażenia „autentyczności”, a przeciwnie, tworzy niechcący komiczne w swej groteskowości sceny, które zwiększają dystans widza i wzmacniają jego poczucie sztuczności przedstawianego świata. Poutney sprawia, że niezaprzeczalny tragizm prezentowanego świata tłumiony jest momentami przez patos i tani melodramat drażniących sztucznością scen, mających, o ironio, przybliżyć widzów do doświadczenia Auschwitz.

By uzmysłwić widzowi, czym było Auschwitz, Poutney stara się go dosłownie wprowadzić do obozu, podczas gdy nie wystarczy pokazać wnętrza baraków, trzeba widzowi uzmysłwić, że pod symbolem obozowego uniwersum kryje się realne zdarzenie, które dotknęło rzeczywistych ludzi, lecz którego nie można odtworzyć, a tym bardziej doświadczyć. Próba stworzenia takiej

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

rekonstrukcji jest z góry skazana na niepowodzenie, „muzułmanie” odegrani na scenie przez sytych i zdrowych ludzi są obelgą, kpiną z tych, których Primo Levi opisał w następujący sposób:

„Ich życie jest krótkie, ale ich liczba nieskończona; to oni, Muselmänner, potępieni, są jądrem obozu; oni, anonimowa masa, wciąż odnawiana i zawsze jednakowa, półludzi, którzy maszerują i męczą się w milczeniu, bo zgasła w nich iskra Boża, bo zbyt wielka jest w nich pustka, by mogli naprawdę cierpieć. Trudno jest ich nazwać żywymi - trudno nazwać śmiercią ich śmierć, której nawet się nie boją, gdyż są zbyt zmęczeni, aby ją zrozumieć. Zaludniają oni moją pamięć postaciami bez oblicza i gdybym mógł ująć w jakimś obrazie całe zło naszych czasów, wybrałbym ten obraz, tak mi znajomy: wychudły człowiek, z pochyloną głową i zgiętym karkiem, z którego twarzy ani oczu nie można wyczytać ani cienia myśli”¹².

Weinberg zdawał sobie sprawę z tego, że niemożliwością jest przedstawienie powyższego opisu na scenie w sposób literalny – świadomości tej, wyraźnie zabrakło Poutneyowi. Dzieło Weinberga zawiera w sobie jednak nieusuwalną sprzeczność: otóż chcąc przybliżyć widzowi doświadczenia więźniów Auschwitz za pomocą możliwie realistycznego obrazu, a jednocześnie złożyć hołd ofiarom Holocaustu, Weinberg, tak jak Posmysz, nie potrafi wyjść poza sztywny kanon przedstawiania Zagłady, czym oddala się od realnych wydarzeń, sprowadza je do wyglądownej wersji, wręcz cenzuruje. Nie potrafi jednak postąpić w inny sposób z tej samej przyczyny, co autorka „Pasażerki”, bo jest zbyt pełen szacunku dla ofiar Holocaustu, by ukazać ich inaczej, jak szlachetnych, cierpiących ludzi, którzy nawet w obliczu niewyobrażalnego zła zachowali godność; Bo dla Weinberga więźniowie obozu koncentracyjnego na zawsze będą się zlewać w jedno z obrazem jego rodziny zamordowanej w obozie w Trawnioskach. Dlatego też kontynuuje on w swej operze idiom wzniosłości i patosu, by ukryć pod nim przecucie prawdy zbyt bolesnej; prawdy, której nie można przedstawić na scenie w sposób dosłowny: że w śmierci więźniów obozów koncentracyjnych nie było nic wzniosłego. „[...] w naszym języku nie ma słów na wyrażenie tej zniewagi, tego zniszczenia człowieka”¹³.

Zasadniczą ułomnością „Pasażerki” Weinberga jest więc prezentowanie w niej wizji Zagłady w formie zwodniczo prostego, szablonowego wizerunku czarno-białego świata, w którym strażnicy są bezwzględnie źli, a ofiary nieodmiennie dobre i bohaterskie – inscenizacja Poutneya jeszcze to wyjaskrawia. Ogrom niepojętego cierpienia sprowadza do marionetkowego świata papierowych dekoracji, które polewa się sztuczną krwią w nadziei, że da to publiczności pojęcie o niegdysiejszej

12 Primo Levi, „Czy to jest człowiek”, przeł. H. Wiśniowska, Kraków 2008, s. 125.

13 Ibidem, s. 30.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

krwi, tak bardzo prawdziwej. Skomplikowane relacje, przenikalne figury kata i ofiary, rozgranicza się ostrą cezurą, a widzowi narzuca perspektywę więźnia, choć przecież Posmysz w swej powieści starała się dać nam ogląd właśnie z tej drugiej strony – strażnika. „<<Spojrzenie Lizy jest naszym spojrzeniem>> – pisze Grzegorz Niziołek o *Pasażerce* Munka. Właśnie ta niemożność oddzielenia przeszłości od terażniejszości, oddzielenia dwóch spojrzeń – Lizy i widza stanowi według autora najcenniejszy walor dzieła, pozwalający na krytyczną analizę dyskursu wobec Zagłady”¹⁴. Weinberg odebrał nam możliwość utożsamienia się z Lizą, usunął główne ostrze oskarżenia, które moglibyśmy wymierzyć i w siebie. Świadomość tego, że i w nas samych istnieje potencjał katów, winna być lekcją wyciągnięta z opowieści Lizy. Tymczasem „*Pasażerkę* Weinberga, wbrew pozorom, oglądamy jednak oczami Marty. Opera prowadzi nas do Ameryki Południowej, do bezpiecznego portu w epilogu, upewniającego nas, że jesteśmy jednak po tej dobrej stronie”¹⁵. Wobec „*Pasażerki*” stajemy jak przed pomnikiem ku czci ofiar Zagłady, w nabożnym skupieniu, lecz zarazem świadomi pewnej naiwności rzeźbiarza. Skupiając się na oskarżeniu tych, którzy przyczynili się do sprawnego funkcjonowania maszyny Zagłady, Weinberg i Poutney gubią jednak istotny walor poznawczy, jaki można było wyzyskać z oglądu obozu oczami esesmana – pewnej uniwersalnej prawdy o naturze ludzkiej, której nie wahał się wszakże wypowiedzieć Ullmann, a którą budzący wiele kontrowersji pisarz formułuje w następujący sposób:

„Jestem winny, wy nie jesteście, to świetnie. Ale przecież musicie sobie powiedzieć, że na moim miejscu zrobilibyście to samo. Myślę, że mam prawo przyjąć za fakt potwierdzony przez historię współczesną, iż wszyscy, no może prawie wszyscy, w danych okolicznościach zrobiliby to, co im się każe. Wybaczcie, ale marne macie szanse, by być wyjątkiem od tej zasady, nie większe niż ja. Jeśli urodziliście się w kraju lub epoce, w których nie tylko nie zabija się waszych żon i dzieci, lecz także nikt nie każe wam zabijać dzieci i żon innych ludzi, chwalcie Boga i idźcie w pokój. Ale w głowach niech na zawsze wam pozostanie ta myśl: macie może więcej szczęścia ode mnie, ale nie jesteście ode mnie lepsi. Bo niebezpiecznie robi się od chwili, w której arogancko pozwolicie sobie na to poczucie”¹⁶.

Weinberg i Poutney dają nam odczuć moralną przewagę nad Lizą, a ta perspektywa niczego nas nie uczy. Ze spektaklu wyjdziemy niezranieni.

14 Marcin Bogucki, „*Pasażerka* Mieczysława Weinberga. Konfrontacja czy ucieczka przed przeszłością?”, w: *Krytyka muzyczna* III/2010, s. 7.

15 Ibidem, s. 7.

16 Johnathan Littell, „*Łaskawe*”, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Kraków 2008, s. 27.

3. Konkluzja

Niemожność poznawczą, niemożliwość doświadczenia tego, co przeżyły miliony więzionych, zamordowanych osób, w niezwykle trafny sposób oddaje projekt „Pomnik-Droga” Oskara Hansena z 1958 roku, w którym czarna droga, linia prowadząca zwiedzającego poprzez obóz, miała wyznaczać między innymi granicę poznania; Symbolizująca wieczne oddzielenie od więźniów, których przeżyć nigdy nie będziemy w stanie odczuć, ani zrozumieć, czarna droga jest więc linią demarkacyjną, na zawsze oddzielającą widza od autentycznych świadków i jednoczesnych ofiar Zagłady. „To co się tutaj stało jest niewyobrażalne, wydaje się niemożliwe, nie jest w stanie przekazać tego żadna, najświetniejsza nawet i najbardziej dramatyczna w wyrazie rzeźba; nie wystarczy tu nasz sąd, nasza ekspresja, nasze osobiste wzruszenie (...) tylko to miejsce może świadczyć o sobie. Sądziłiśmy zatem, że w tych warunkach współautorem należy uczynić odbiorcę, człowieka odwiedzającego obóz, nasz udział zaś sprowadzić do roli przewodnika, czy może raczej reżysera, który by nakreślił linię przewodnią, uwypuklił najbardziej ważne elementy tego dramatycznego spektaklu”¹⁷.

Cesarz Atlantydy” i „Pasażerka” to artystyczne odpowiedzi Ullmanna i Weinberga na osobistą i ogólnoludzką traumę Shoah, dlatego też obcowanie z tymi operami winno być czymś więcej niż aktem estetycznego przeżycia – zadaniem etycznym. Obie te opery stanowią próbę zapośredniczenia niepojętego doświadczenia i jedynie od nas samych zależy, co zrozumiemy z zawartego w nich przesłania, a istotność tego zrozumienia może okazać się kluczowa dla naszej kondycji moralnej, bowiem zło, którego symbolem uczyniono Auschwitz jest stale obecne w nas samych.

„Teraz kończę, mówiłem co do mnie należy –
weź to słowo – moje oczy mówią to twoim,
weź to i powtarzaj za mną.
powtarzaj to za mną, mów to powoli,
mów to powoli, wywahaj to z siebie,
a czy – miej otwarte tak długo jeszcze!” (P. Celan)

¹⁷ Oskar Hensen, cyt. za Józef Tarnowski, „*Pomnik-Droga* Oskara Hansena z zespołem – projekt na międzynarodowy Konkurs na Pomnik Ofiar Oświęcimia”, w: „Pamięć Shoah – kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania”, red. T. Majewski, A. Zeidler- Janiszewska, Łódź 2011, s. 58.