

Pasażerka Mieczysława Weinberga. Konfrontacja czy ucieczka przed przeszłością?

Marcin Bogucki

Pasażerka Mieczysława Weinberga – opera podejmująca temat obozów koncentracyjnych (pierwsza, jak podkreślano w zapowiedziach), swojej realizacji scenicznej doczekała się w 2010 roku (reż. David Pountney, koprodukcja Bregencji, Londynu, Madrytu i Warszawy). Powstała jednak dużo wcześniej – między rokiem 1967 a 1968. Czas powstania dzieła jest moim zdaniem ważnym kontekstem przy jej interpretacji.

Na początek wypada jednak przytoczyć treść opery. Akcja dzieje się na początku lat sześćdziesiątych XX wieku. Na pokładzie luksusowego statku płynącego do Brazylii znajduje się niemiecki dyplomata Walter wraz z żoną Lizą. Liza ukrywa przed nim, że była strażniczką obozu w Auschwitz, co ujawnia mu pod wpływem traumatycznego doświadczenia – wydaje jej się, że na pokładzie statku znajduje się też była więźniarka Marta (lub osoba bardzo podobna do niej). Wyznanie to doprowadza do kryzysu w ich związku, który zostaje pozornie zażegnany. Jednak niepokój powraca, gdy pasażerka zamawia u grającej na statku orkiestry ulubionego walca komendanta obozu. Współczesna historia przeplata się ze scenami z Auschwitz – z jednej strony pokazana jest heroiczna postawa Marty na tle międzynarodowego środowiska więźniarek, z drugiej zaś historia miłosna Marty i jej narzeczonego Tadeusza, z zawodu skrzypka, również przetrzymywanego w obozie. W ich związek próbuje wkroczyć Liza, lecz nie udaje jej się to. Tadeusz, wbrew prośbie komendanta obozu wykonuje zamiast jego ulubionego walca fragment ciaccony z *Partity d-moll* BWV 1004 Bacha i zostaje zabity. Całość kończy epilog – Marta, już w podeszłym wieku, apeluje, by to, co stało się w Auschwitz nie zostało zapomniane.

Paulina Kwiatkowska, ze szczegółami relacjonując przemiany tekstu słuchowiska Zofii Posmysz z 1959 roku, który ewoluował jako scenariusz filmu Andrzeja Munka (rozpoczęty w 1961, ukończony po śmierci reżysera w 1963 roku), autonomiczne dzieło – powieść (1962) oraz libretto opery Weinberga (1968), zwraca uwagę na nową perspektywę, którą wniósł on do literatury obozowej: „*Pasażerka* przełamała swoiste tabu literatury martyrologicznej. Wydaje się, że to przekroczenie, spojrzenie na obóz i faszyzm z pewnego dystansu możliwe było dopiero tyle lat po wojnie i dopiero wtedy, gdy za sprawą nagłaśnianych procesów byłych esesmanów w świadomości społecznej funkcjonował już ogląd «drugiej strony»¹. Najwcześniejsze powojenne teksty dotyczące tego tematu, często o autobiograficznym charakterze, prezentowały perspektywę ofiary. Jednostronne przeciwstawienie więźniów i zwyrodniałych oprawców systemu starał się przełamać Tadeusz Borowski czy – w pewnym stopniu – Zofia Nałkowska, lecz tekst Posmysz, poprzez odwrócenie ról, pokazał złożoność relacji obozowych, choć nie zawierał w sobie radykalizmu prozy Borowskiego.

Autorka *Pasażerki*, więźniarka Auschwitz, podkreślała, że bezpośrednim impulsem do jej napisania było jej własne doświadczenie – przypadkowe spotkanie grupki Niemców, wiele lat po wojnie, w rozmowie których rozpoznała

1 P. Kwiatkowska, *Od słowa do obrazu, czyli o powstaniu filmu „Pasażerka” Andrzeja Munka*, „De Musica”, *Muzykalnia III/Materiały konferencyjne* 3, http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/kwiatkowska1_muzykalnia_3.pdf

pewien kobiecy głos, niemal identyczny z zapamiętanym głosem swojej obozowej nadzorczyń². Mimo że nieobca jej była problematyka nazistowskich zbrodni – interesowała się procesami byłych esesmanów i relacjonowała je – sama nie myślała o opowiedzeniu własnych doświadczeń. Dopiero perspektywa czasowa pozwoliła Posmysz na przefiltrowanie materiału autobiograficznego – wspomnień swoich i współwięźniarek.

Kwiatkowska w swojej analizie nie waha się używać wartościujących kategorii, oceniając pierwszą wersję tekstu Posmysz: „Tekst słuchowiska radiowego nadanego w roku 1959 pod dłuższym tytułem *Pasażerka z kabiny 45* jest niewątpliwie utworem mającym raczej publicystyczną niż artystyczną. [...] Autorka nie wygłaszała szczególnie ostrych czy radykalnych sądów, tworząc tekst przystępny i stosunkowo łatwy w odbiorze i interpretacji mimo ciężaru prezentowanej tematyki”³. W przypadku Munka przeciwnie, autorka zwraca uwagę na nowatorskie elementy jego opracowania: eliminacji słowa i skupieniu się na środkach czysto wizualnych, budowaniu dramaturgii polegającej na kontrapunktowaniu słów obrazami (np. kontrast beznamiętnego sposobu opowiadania i brutalności pokazywanej rzeczywistości) oraz na chęci połączenia „dokumentalnego”, bliskiego rzeczywistości spojrzenia (film kręcono w dawnym obozie w Oświęcimiu) z wrażeniem odrealnionej, czysto filmowej wizji.

Ważnym zabiegiem konstrukcyjnym stało się zapośredniczenie obrazu – sceny obozowe u Munka mają wyraźnie charakter projekcji Lizy. Jej stany emocjonalne wpływają na charakter rzeczywistości – raz opowiedanej w sposób wyważony („oficjalna” wersja dla Waltera), innym razem sprawiającej wrażenie chaotycznej, poszarpanej (fala wspomnień zalewająca ją samą). W porównaniu z wcześniejszymi realizacjami tekstu, w filmie dramat wewnętrzny oraz problem mechanizmu pamięci stał się ważniejszy niż niż konflikt małżeński (Walter staje się raczej, w założeniach reżysera, milczącym słuchaczem), zaś okrucieństwo obozu stało się jedynie dyskretnym, nieostrym tłem dla nieoczywistych relacji Marty i Lizy.

Po nakręceniu części obozowej Munk był niezadowolony z materiałów przedstawiającym warstwę współczesną – dostrzegł wtedy nieproporcjonalność części (na rzecz wymykającej się z ram scenopisu rzeczywistości Auschwitz) oraz ich nieadekwatność. Reżyser myślał o nakręceniu ponownie materiału przedstawiającego spotkanie kobiet, lecz plany te pokrzyżowała jego nagła śmierć. Dokończenia filmu podjął się Witold Lesiewicz, który w związku z rozterkami Munka postanowił zmontować epizod dziejący się na statku ze stopklatek, uzupełniając obraz komentarzem napisanym przez niezwiązanego z projektem pisarza Wiktora Woroszylskiego. O ile pierwszy pomysł stanowił rodzaj reinterpretacji myśli reżysera, o tyle drugi rozminął się z jego planami. Problematyczny stał się nie sprawozdawczy charakter narracji spoza kadru, lecz osądy moralne, dokonywane niejako za widza, przeczące intencji opowiedzenia o rzeczywistości obozu oczami esesmanki.

Najważniejszym jednak zabiegiem, który był postulowany przez Munka to zmiana kierunku podróży, co trafnie interpretuje Kwiatkowska: „O ile bowiem wyjazd Lizy, byłej esesmanki i nadzorczyń z Auschwitz, z Niemiec jest jej ucieczką, również przed przeszłością, a milcząca pasażerka po raz ostatni być może przypomina jej, przed czym tak naprawdę ucieka, o tyle filmowy powrót Lizy po latach do ojczyzny, jest też jej powrotem do tego, co było, a pasażerka pierwszym zwiastunem niepewnej i pełnej lęku przyszłości”⁴. Jednoznaczność pierwotnej wersji – uwolnienie od przeszłości – zostaje zastąpione przez ciągłą konfrontację z nią, rujnuje dotychczasowe spokojne życie.

Libretto Aleksandra Miedwiediewa według powieści Posmysz wydaje się iść w zupełnie innym kierunku niż scenariusz filmowy. W tym pierwszym charakterystyczna jest nadprodukcja słowa, która wyraża się w dążeniu

² Tamże, s. 2.

³ Tamże, s. 3-4.

⁴ Tamże, s. 7-8.

do ujednoznaczenia sensów – opisanie zdarzeń dziejących się na scenie jak i wyrażania refleksji ogólniejszej natury. Dlatego też w strukturze tekstu ważną funkcję pełnią rozbudowane partie chóralne – więźniów i więźniarek komentujących swoje położenie, jak i w metaforyczny sposób opisujących życie w obozie (symbolem tego jest czarna ściana) czy „oskarżycieli”, którzy zwracają się wprost do Lizy, upominając się o całą prawdę. Podobną rolę spełnia również końcowy apel Marty.

Ciężar historii w części współczesnej został położony na konflikt między małżonkami, co również stanowi przeciwieństwo idei Munka, w części historycznej zaś na heroicznych czynach Marty i Tadeusza. Cierpienie, które stanowiło tło i kontrapunkt do narracji Lizy zostaje tu wydobyte na plan pierwszy. Uproszczeniu ulega również relacja głównych bohaterów – o ile w wersji filmowej wyczuwalna była pewnego rodzaju erotyczna więź między nimi, o tyle w wersji scenicznej zostaje ona sprowadzona do suchego związku kata i niewinnej, bezbronnej ofiary (w „oficjalnej” wersji wspomnień Liza nie pomaga, jak w filmie spotykać się narzeczonym, lecz stara się raczej pogrzyżyć ich związek, w operze nie jest to nawet zasugerowane; Marta nie zostaje złamana przez Lizę, zaś odczytanie przez więźniarkę grypsu jako listu miłosnego jest u Munka raczej gestem desperacji niż heroizmu). Podróż zaś znów zmieniła swój wektor – najważniejszym zmartwieniem Waltera w operze są ewentualne nieprzyjemności, jakie mogą wyniknąć w związku z ewentualnym odkryciem niechlubnej przeszłości żony, przy obejmowaniu przez niego placówki dyplomatycznej w Ameryce Południowej (choć zakończenie tej historii zostaje zawieszono). Warstwę współczesną dopowiada jednak końcowy epizod z koncertem w obozie i wyrokiem na Tadeuszu oraz epilog z napomnieniem.

Ciekawie wypada porównanie warstwy muzycznej filmu i opery. Muzyka Tadeusza Bairda w *Pasażerze* Munka stanowi niewielki fragment ścieżki dźwiękowej – pojawia się ona na początku i na końcu, wypełnia również luki w toku narracji. Dzięki użyciu niewielkiego instrumentarium – kilka instrumentów dętych potraktowanych solowo oraz perkusji – udaje się kompozytorowi uzyskać oszczędną, lecz specyficzną aurę brzmieniową. Balansuje ona między łagodnością a niepokojem, zaś jedno odczucie wydaje się niepostrzeżenie przeradzać w drugie (zostaje to uzyskane m.in. poprzez użycie dwóch nakładających się długich fraz w dętych skontrastowanych z selektywnie traktowaną perkusją). W przypadku Weinberga perkusja również pełni ważną funkcję – uverture otwiera jej fragment solowy o agresywnym charakterze (krótkie wartości rytmiczne, dynamika *forte*). Podstawowym jednak aparatem instrumentalnym jest jednak orkiestra symfoniczna.

Nieobce jest kompozytorowi wykorzystanie stylistyki jazzowej czy rytmów latynoamerykańskich dla scharakteryzowania atmosfery liniowca, w pewnych momentach słychać również wpływy jego mistrza – Dymitra Szostakowicza (walc otwierający drugi akt), jednak jako „modernistycznemu konserwatyście”, jak nazwał Weinberga Robert R. Reilly⁵, w znacznych fragmentach najbliższej jednak do monumentalnego stylu późnych dzieł Sergiusza Prokofiewa. Najbardziej widoczne jest to w części obozowej, szczególnie zaś w pełnych patosu partiach chóralnych, wykorzystaniu tutti orkiestry, szczególnie ostrych barw dętych blaszanych. Odwrotnie jednak niż w przypadku muzyki Bairda, ten rodzaj ekspresji nie buduje napięcia, nie wciąga widza w świat przedstawiony, lecz poprzez zbyt ilustracyjne próby oddania grozy rzeczywistości obozowej tworzy dystans między sceną a widowiskiem.

Przedstawienie Davida Pountneya stara się balansować między metaforą a realizmem. Scenografia Johana Engelsa składa się z kilku poziomów – charakterystyczna jest jednak jej dwudzielność. Wspólnym elementem światów, które właściwie się nie spotykają (wyciemnienie jednego powoduje rozświetlenie drugiego) – górnego, jasnego pokładu liniowca oraz dolnej, mrocznej rzeczywistości obozu jest dominujący nad całością, centralnie ustawiony komin (statku

5 R. R. Reilly, *Light in the Dark: The Music of Mieczyslaw Vainberg*, „Crisis” February 2000 nr 2, <http://www.music-weinberg.net/biography1.html>

i krematorium). Oba światy uzupełnione są niewielką ilością dopełniających elementów – w dolnej części dominują szyny, w górnej zaś barierki i rury statku.

Wydaje się jednak, że metaforyczność została użyta jedynie ze względów praktycznych – w celu szybkich zmian dekoracji, zaś celem twórców była prezentacja historii w realistycznym modusie. Nic w przedstawieniu rzeczywistości obozu nie wskazuje na to, że jest to wspomnienie byłej strażniczki – wszystko opowiedziane jest dokładnie, ze szczegółami, do tego zaś okraszone odpowiednimi komentarzami ze strony chóru. Dwuznacznej wizji bohaterki z filmu Munka, gdzie groza budowana jest przez kontrast między beznamiętną narracją a brutalną rzeczywistością, można przeciwstawić inscenizację Pountneya, starającą się oddać jak najwierniej realia obozu, co w teatralnej praktyce okazało się nieprzekonujące, a niekiedy groteskowe (eksponowanie bestialstwa hitlerowskich oprawców przez krzyki, bicie „gumowymi” pałkami, przejaskrawione umazanie więźniów). Niekiedy pojawiają się w scenografii elementy świadczące o możliwości głębszej interpretacji (np. oświetlenie miejsca wydarzeń przez lampy z wieżyczek strażniczych obozu, co sugerowałoby jakiś rodzaj zapośredniczenia wizji), lecz znowu – wynikają one raczej z rozwiązań technicznych niż z chęci nadania im jakiegoś znaczenia.

W tym momencie chciałbym – pozornie oddalając się od tematu – przywołać kontekst teatru polskiego lat sześćdziesiątych. Grzegorz Niziołek w serii wystąpień pod tytułem *Polski Teatr Zagłady: cykl wykładów o złej pamięci, żalobie i polskim teatrze po 1945 roku* zorganizowanej na przełomie 2009 i 2010 roku przez Nowy Teatr w Nowym Wspaniałym Świecie w Warszawie starał się przedstawić całościowe ujęcie obecności motywu Zagłady w polskim teatrze powojennym. W wywiadzie z Joanną Wichowską tak mówił o randze, również artystycznej, wybranych przez siebie przedstawień: „Teatr lat sześćdziesiątych czytany z tej perspektywy [Zagłady] pokazuje zupełnie nowe oblicze. Nie chcę tutaj nadmiernie forsować pewnego stanowiska, ale jednak wydaje mi się znaczące, że idea teatru ubogiego została sformułowana podczas pracy nad *Akropolis*, idea teatru śmierci – przy okazji *Umarłej klasy*. Dwie najbardziej radykalne, przebudowujące teatr od podstaw idee w polskim teatrze powojennym powstały przy pracy nad spektaklami, które trudno zrozumieć bez kontekstu Zagłady. To chyba nie może być przypadkowe. Oprócz przedstawień Grotowskiego i Kantora powstało wtedy na przykład *Puste pole* Szajny, czy *Dochodzenie* Petera Weissa, zrealizowane przez Axera, które zresztą – jak na ówczesne obyczaje warszawskiego Teatru Współczesnego – miało bardzo krótki żywot i w pewnym sensie zostało zapomniane. Są to spektakle znaczące nie tylko poprzez podjęcie tego akurat tematu, one też bronią się jako akty artystyczne. Dość ryzykowne zresztą: zmieniające zasadniczo relację widza wobec przedstawienia, czy inaczej konstruujące obecność aktora na scenie”⁶.

Niziołek zwraca uwagę, że od końca wojny powstawały przedstawienia dotyczące tematu Zagłady, jednak motyw ten był marginalizowany. Z powodu istnienia tabu w świadomości zbiorowej potrzeba było nie tylko lat, lecz również specyficznych sposobów dotarcia do widza, żeby wątek obozów poruszyć, stąd zakłócenie strategii reprezentacji w sztuce, nastawienie na doświadczenie wstrząsu, szoku.

Wydawać by się mogło, że jesteśmy daleko od opery Weinberga, lecz może jest to zbyt pochopny wniosek. W tekście Niziołka dotyczącym wspomnianych przedstawień Szajny i Axera powołuje się on na *Pasażerkę* Munka jako wzór, który może dostarczać narzędzi analitycznych również teatrologowi: „Zanik struktur dramatycznych, przede wszystkim dialogów, na rzecz obrazu, a także przesunięcie czasu akcji z teraźniejszości w przeszłość, a raczej naruszenie ustabilizowanej relacji między czasowymi perspektywami, może zostać uznane za paradygmatyczne

⁶ G. Niziołek, *Zawsze nie w porę. Polski teatr i Zagłada*, rozm. J. Wichowska, „Dwutygodnik. Strona Kultury” 2009 nr 20, <http://www.dwutygodnik.com.pl/artukul/759-zawsze-nie-w-pore-polski-teatr-i-zaglada.html>

doświadczenie dla polskiego teatru lat sześćdziesiątych⁷. Początek tej dekady, w opinii autora, można uznać za moment „naznaczenia wtórnego”, czyli powrotu do przeszłości w jej traumatycznym kształcie i możliwość, odwlekanej w powojennej rzeczywistości⁸.

W jaki sposób jednak klimat ten wpłynął na formę przedstawień? *Akropolis* Jerzego Grotowskiego według Stanisława Wyspiańskiego przygotowane w Teatrze 13 Rzędów w Opolu w 1962 roku (z pomocą Jerzego Gurawskiego – przestrzeń, Józef Szajna – kostiumy) wychodziło od specyficznej interpretacji młodopolskiego dramatu. Miejsce akcji – katedra wawelska („Akropolis nasze”, „plemion cmentarzysko”) została zamieniona na bardziej współczesny symbol kultury – obóz koncentracyjny. „Historyczne” obrazy z niedawnej przeszłości zostały sprzęgnięte z poetyckim tekstem naładowanym symbolami w jedną muzyczno-plastyczną całość dążącą do wywołania emocjonalnego wstrząsu u widza⁹. Wiązało się to z wciągnięciem publiczności w akcję (rozbitcie jej przyzwyczajęń, usadzenie widzów w grupach dookoła centralnej części scenografii – sterty żelastwa), jak również ze zmianą podejścia do aktorstwa. Grotowski starał się powtórzyć, w zmienionych, „laboratoryjnych” warunkach, obozowe doświadczenie „muzułmana” – w żargonie obozowym najbardziej pogardzanego typu więźnia, który poddał się, zrezygnował z walki i świadomości na rzecz samej wegetacji i z którego zrezygnowali również inni więźniowie. Temu służył rodzaj „autyzmu” zauważalny w grze zespołu (widoczne napięcie całego ciała, ekspresja twarzy sprowadzająca się do jednej maski-grymasu) i rozpiętość przeżyć doprowadzona do ekstremum (sposób podania poetyckiego tekstu – balansowanie na granicy zrozumiałości przez bardzo szybką melodeklamację). W przedstawieniu jednak ofiary nie proszą o zrozumienie czy pamięć. Grotowski stara się raczej opowiedzieć o granicach poznania, miejscach, gdzie zanika mowa i świadomość, dotknąć to, co stanowiło tabu w kulturze.

Inny przykład z tekstu Niziołka to *Puste pole* Tadeusza Hołuj, które Szajna wystawił w 1965 roku na deskach Teatru Ludowego w Krakowie. W założeniu autora był to dramat będący niestroniącym od groteski komentarzem do zabiegów ideologicznych, jakie państwo czyniło wokół dawnego obozu Auschwitz i związanej z tym turystyki „obozowej”. Główny konflikt polegał na konfrontacji byłych więźniów ze współczesną sytuacją lagru-muzeum. Reżyser zamienił jednak klarowny wydźwięk dramatu, będący obroną „polskiej pamięci” obozu. Stało się to możliwe dzięki wykorzystaniu jako punkt wyjścia jednego z wątków sztuki – sytuacji kręcenia filmu na terenie byłego obozu. Zburzenie narracji, pomieszanie relacji czasowych (przeszłości i teraźniejszości – rzeczywistości i rekonstrukcji) prowadziło do dezorientacji widza. W czasie nasilenia retoryki zimnowojennej związanej z reakcją władz na procesy frankfurckie, Szajna starał się odnieść do tych sporów wykorzystując przy tym groteskę jako rodzaj fantazmatycznego nadmiaru: „pokazał, jak ze skłóconych porządków pamięci rodzi się upiorny obraz przeszłości, który nie mieści się już w żadnym porządku symbolicznym – nie jest ani wspomnieniem świadka, ani kulturowym faktem, ani artystyczną fikcją”¹⁰.

Ostatnim przykładem radykalnej wizji, którą chciałbym przywołać jest spektakl Axera *Dochodzenie* na podstawie Petera Weissa z warszawskiego Teatru Współczesnego z 1966 roku. Sztuka Weissa opowiadająca rzeczowo o obozowych okropnościach – od rampy poczynając a na krematorium kończąc – wymierzona była w nazistowską przeszłość Niemiec, jak i mechanizmy nowoczesnego państwa kapitalistycznego. Jednak Axer skupił się na konfrontacji polskich widzów z przeszłością i podważał wytworzony w dyskursie publicznym efekt „swojskości” Auschwitz jako narodowej Golgoty. Efekt ten mógł zostać uzyskany dzięki skonstruowaniu przestrzeni scenicznej zmuszającej

7 Tegoż, *Scena pierwotna*, „Dialog” styczeń 2010 nr 1, s. 6.

8 Tamże, s. 10.

9 Tegoż, *Auschwitz – Wawel – Akropolis*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009 nr 91, s. 26.

10 Tegoż, *Scena pierwotna*, dz. cyt., s. 28-29.

do konfrontacji widzów z ostrym, pozbawionym sentymentalizmu tekstem. Scenografia Ewy Starowieyskiej składała się z ustawionych na proscenium, naprzeciw widowni trzech rzędów siedzeń wzniesionych jeden nad drugim, na których siedzieli nieruchomi aktorzy. Klarowne było odwołanie do procesów frankfurckich, jednak nie była to kopia sali sądowej – reżyser na jednej trybunie postanowił umieścić ofiary i katów, złączonych wspólnym losem. Okrucieństwo i odwaga tego spektaklu wynikały z podważenia dobrego moralnego samopoczucia widzów: „Oddziaływanie spektaklu Axera, podobnie jak *Pasażerki* Munka polegało na prostym rozegraniu dramaturgii spojrzenia, uwikłaniu widza w obraz, na zaprzeczeniu oficjalnym nakazom pamięci, na umieszczeniu widza w «słabej» pozycji, wpisaniu budzącej groźbę przeszłości w wymiar intymnego doświadczenia – bliskiego uczuciu wstydu niż oburzenia”¹¹.

Wydaje mi się, że porównanie *Pasażerki* Weinberga-Pountneya z każdym z wyżej wymienionych przedstawień wnosiliby dużo do jego interpretacji, pozwalając zobaczyć tkwiące w nim niewykorzystane szanse. Byłby to jednak materiał na pracę większych rozmiarów, dlatego pozwolę sobie jedynie zasugerować związane z tą propozycją perspektyw badawcze.

U Pountneya jak i Grotowskiego ważnym elementem stały się skojarzenia związane z rzeczywistością obozu – żelastwo, rury, kominy w metaforyczny sposób odwoływały się do masowej, przemysłowej eksterminacji. O ile jednak w tym drugim przypadku spektakl dostarczał widzom emocjonalnego wstrząsu, bazował na silnych kontrastach – poezji i okrucieństwa, mowy i bełkotu, traumatyzował widzów, starając się dotknąć stabuizowanych obrazów śmierci i zagłady, o tyle w pierwszym z nich bezpieczny dystans sceny pudełkowej i warstwa muzyczna ilustracyjnie przedstawiająca groźbę obozu, niejako za widza odreagowująca traumę, pozostawiała go jeśli nie w dobrym samopoczuciu, to w obojętności.

W spektaklu Szajny rozbicie narracji uderzało w próby ujednolicenia pamięci o Auschwitz, wpisania jej w jeden, określony ideologiczny porządek. Niejednorodność doświadczeń obozowych miała na scenie metaforyczny wyraz – kurtyna specjalnie zaprojektowana przez reżysera składała się z powiększonych fotografii więźniów politycznych, zaś przed każdym aktem przywoływane były fragmenty filmów dokumentalnych przedstawiające obrazy niewolniczej pracy i masowej zagłady. Sugerowana różnica między obozem koncentracyjnym, obozem więźniów politycznych i obozem zagłady może zostać skonfrontowana z wpisaną w libretto jednorodnością doświadczeń więźniarek, których martyrologiczno-heroiczny kontekst jest oczywisty (scena szósta z aktu drugiego opery, kiedy bohaterki drugoplanowe, mimo różnic narodowych, wspólnie śpiewają o okrutnym losie, jaki je spotkał).

Oskarżyciele ubrani w nienagannie skrojone garnitury pojawiają się tak na scenie warszawskiej opery, jak i Teatru Współczesnego. O ile jednak w *Pasażerce* przyglądający się z góry scenom obozowym i zwracający się bezpośrednio do Lizy z apelem o powiedzenie całej prawdy mężczyźni stanowią osobną grupę, o tyle w *Dochodzeniu* oskarżeni i oprawcy zostają umieszczeni na jednej trybunie naprzeciwko widowni. Sens tego zabiegu wydaje się jasny – nie pozwala widzom na łatwą identyfikację z ofiarami, wikła ich w rodzaj współzależności, intymnego, nieoczywistego współuczestnictwa.

W tym krótkim eseju starałem się skonfrontować *Pasażerkę* Weinberga z dziełem Munka, nie ukrywając, że w moim przekonaniu adaptacja filmowa w dużo bardziej radykalny i skomplikowany sposób opowiada o Auschwitzu.

Paulina Kwiatkowska w podsumowaniu różnic między wersją radiową a filmową tekstu Posmysz pisze o ucieczce autorki od konfrontacji (mimo pozorów, że jest inaczej): „Dla autorki pomysłu i noweli najważniejsze były

11 Tamże, s. 27.

kwesie ściśle moralne, rozliczenie z przeszłością, jednostkowa odpowiedzialność za tragedię czasów wojny, zgłębienie psychiki esesmanki. Auschwitz było miejscem, do którego autorka, ze względu na własne bolesne przeżycia, nie chciała wracać. Również dla niej teraźniejszość była jakby rodzajem ucieczki przed tragedią przeszłości, filtrem, który pozwalał włączyć się w powszechną dyskusję na temat ogromu zbrodni hitlerowskich bez konieczności bezpośredniego wkraczania w przestrzeń tej zbrodni. Tymczasem dla Munka to obóz stał się centrum całej konstrukcji, a dążenie do stworzenia jak najpełniejszego i najwierniejszego obrazu tamtego zupełnie mu nieznanego świata¹² Wydaje mi się, że drogą Posmysz poszli również twórcy opery, co miałem nadzieję pokazać, analizując pokrótce warstwę słowną i muzyczną dzieła. Munk starał się raczej wskrzesić dawne upiory, wskrzesić obóz w jego konkretności, pamiętając jednak o unikaniu patosu, obiektywizowania i umoralniania. Inaczej mówiąc, pokazać rzeczywistość przefiltrowaną przez mechanizmy pamięci i spróbować dotrzeć do jej sedna (lub fantazmatu, który kryje się za pojęciem sceny pierwotnej, posługując się terminologią Freuda, którą zainspirował się Niziołek¹³).

Jak starałem się zasugerować, mechanizmy pamięci stanowiły również ważny aspekt polskich przedstawień lat sześćdziesiątych dotyczących problemu Zagłady – nie tylko w warstwie treściowej, lecz również w sposobie kształtowania estetyki teatralnej. Konfrontacja spektakli Grotowskiego, Szajny i Axera z wersją Miedwiediewa-Weingerga-Pountneya pozwoliła mi zasygnalizować dążenie do uproszczenia tego problemu w wersji operowej.

„Spojrzenie Lizy jest naszym spojrzeniem”¹⁴ – pisze Grzegorz Niziołek o *Pasażerce* Munka. Właśnie ta niemożność oddzielenia przeszłości od teraźniejszości, oddzielenia dwóch spojrzeń – Lizy i widza stanowi według autora najcenniejszy walor dzieła, pozwalający na krytyczną analizę dyskursu wobec Zagłady. *Pasażerkę* Weinberga, wbrew pozorom, oglądamy jednak oczami Marty. Opera prowadzi nas do Ameryki Południowej, do bezpiecznego portu w epilogu, upewniając nas, że jesteśmy jednak po tej dobrej stronie.

Mieczysław Weinberg

Pasażerka

Opera w dwóch aktach, ośmiu odsłonach i z epilogiem

Libretto: Aleksandr Miedwiediew wg powieści Zofii Posmysz

Prapremiera: Moskwa, Międzynarodowy Dom Muzyki, 25 grudnia 2006 (wykonanie koncertowe)

Prapremiera produkcji Davida Pountneya: Festiwal w Bregencji, 21 lipca 2010

Premiera polska: 8 października 2010

Dyrygent: Gabriel Chmura

Reżyseria: David Pountney

Scenografia i rekwizyty: Johan Engels

Projektant kostiumów: Marie-Jeanne Lecca

Przygotowanie chóru: Bogdan Gola

Reżyser światła: Fabrice Kebour

Soliści, Chór i Orkiestra Opery Narodowej

Koprodukcja Teatru Wielkiego-Opery Narodowej (Warszawa), Bregenzer Festspiele (Austria), English National Opera (Londyn), Teatro Real (Madryt).

Obsada:

Marta - Elena Kelessidi

Tadeusz - Artur Ruciński

Katia - Svetlana Doneva

12 P. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 15.

13 G. Niziołek, *Scena pierwotna*, dz. cyt., s. 9.

14 Tamże, s. 15-16.

Krystyna - Małgorzata Pańko
Vlasta - Elżbieta Wróblewska
Hannah - Anna Borucka
Yvette - Małgorzata Olejniczak
Stara - Joanna Cortes
Bronka - Małgorzata Godlewska
Lisa - Agnieszka Rehlis
Walter - Roberto Sacca
Esesman 1 - Robert Dymowski
Esesman 2 - Adam Palka
Esesman 3 - Mateusz Zajdel
Stary pasażer, Steward, Kapitan Oświęcimia - Czesław Gałka
Nadzorczyńni (aktorka) - Grażyna Barszczewska
Kapo (aktorka) - Katarzyna Misiewicz