

## Pasażerka – opera o Pamięci

---

Z prof. Michałem Bristigerem rozmawia Michał Klubiński

**Michał Klubiński:** W październiku 2010 r. na inaugurację nowego sezonu artystycznego Teatr Wielki – Opera Narodowa przedstawił polską premierę opery Mieczysława Weinberga *Pasażerka* do libretta Aleksandra Miedwiediewa opartego na powieści Zofii Posmysz. Było to drugie na świecie wystawienie dzieła, po premierze w austriackiej Bregencji w lipcu tego roku. Jakie znaczenie dla światowej sceny operowej ma obecność tego zapomnianego pohołocaustowego arcydzieła, stawiającego pytania o granice władzy nad człowiekiem i proces pamięci historycznej?

**Prof. Michał Bristiger:** Jest to pierwsze sceniczne wystawienie opery Weinberga. Warszawska premiera jest w dużej mierze przeniesieniem inscenizacji z Bregenzer Festspiele (prem. 21 VII 2010), projekt inscenizacji zaś obejmuje dalsze wystawienia dzieła w czołowych teatrach Europy i USA. Wydarzenie jest szczególne, ponieważ mamy do czynienia z jedynym operowym dziełem, które pokazuje Auschwitz. Prapremiera opery, w wersji półscenicznej, odbyła się natomiast 25 XII 2006 r. w Międzynarodowym Domu Muzyki w Moskwie, w wykonaniu zespołów tamtejszego Teatru Muzycznego im. Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki. Zeszłoroczna inscenizacja, autorska wizja wybitnego angielskiego reżysera operowego Davida Pountneya, będzie przez 6 lat kolejno replikowana w poszczególnych teatrach operowych. Każda następna wersja będzie mieć znaczenie dla kolejnych kultur narodowych. Zarówno podróż inscenizacji Pountneya, jak i samo istnienie opery mają charakter światowy.

**W jaki sposób opera wzbogaca polską pamięć Holocaustu?**

– Dla Polski wystawienie „Pasażerki” ma znaczenie wielopiętrowe: po pierwsze jest to wydarzenie o zasięgu światowym, a więc również polskim. Ponieważ Auschwitz istniał w Polsce, opera Weinberga czyni ten aspekt podwójnie znaczącym: sytuacja, kiedy cały świat interesuje się tą operą, a Polska nie, byłaby sytuacją kuriozalną...

**Opera jest dziełem Mieczysława Weinberga, wybitnego kompozytora polsko-żydowsko-rosyjskiego, który studiował w Warszawie fortepian u Józefa Turczyńskiego i którego wybuch wojny zmusił do opuszczenia ojczyzny. W zawierusze wojennej stracił całą rodzinę. Po studiach kompozycji w Mińsku, po schronieniu się w Taszkencie, przyjął zaproszenie Dymitra Szostakowicza, aby osiąść w Moskwie...**

– Jest to inny aspekt zagadnienia. Weinberg był kompozytorem trójnarodowym, dlatego w jego muzyce możemy odnaleźć szczególne wartości kulturowe. Ważne wydaje się pytanie, dlaczego on i jego opera należą do spraw zapomnianych. Dlaczego napisana w 1968 r. opera, tuż przed premierą, została skonfiskowana przez sowiecką cenzurę, która zarzuciła jej, iż jest przejawem „abstrakcyjnego humanizmu”. Dlaczego przez 40 lat nie była wykonywana. Sytuacja, w której opera ta jest zapóźniona o dwa pokolenia, rodzi osobny problem. Dzieło wymaga teraz od odbiorcy tzw. słyszenia historycznego, które uwzględnia również rozumienie.

### **Czy gatunek operowy pomaga w unaocznieniu problemów historycznych?**

– Obecność gatunku operowego w życiu muzycznym jest w ogóle osobnym wydarzeniem. Opera bowiem jest czymś więcej niż słuchane z estrady utwory. A czym jest dzieło, które wnosi do kultury muzycznej jeden z najważniejszych tematów dla Europy? Do pierwszych czytelników partytury *Pasażerki* należał Dymitr Szostakowicz, który w liście do kompozytora wypowiedział znamienne zdanie: „sam nie wiesz, że napisałeś arcydzieło”. Proszę zwrócić uwagę, że słynnymi katastrofami były premiery takich arcydzieł, jak *Cyrulik sewilski* Rossiniego czy *Carmen* Bizeta. Jesteśmy w momencie wojny kulturalnej o *Pasażerkę*.

### ***Pasażerka* nie jest jednak tylko tytułem opery...**

– Oczywiście! Jest także tytułem słynnej już dzisiaj powieści Zofii Posmysz z 1962 r. Dzieło to legło u podstaw libretta opery, napisanego przez rosyjskiego pisarza Aleksandra Miedwiediewa. Rok przed powieścią Zofia Posmysz napisała scenariusz do filmu Andrzeja Munka. Film ten na skutek nieoczekiwanej śmierci reżysera w wypadku samochodowym funkcjonuje dzisiaj szczątkowo, w opracowaniu Witolda Lesiewicza. Jedynie sceny obozowe zostały ukończone.

**Miejszem akcji w inscenizacji opery dokonanej przez Pountneya jest statek płynący do Brazylii. Na jego górnym tarasie była SS-manka Lisa spotyka postać z woalką na twarzy – domniemaną więźniarkę Martę. Marta w przedostatniej scenie opery, niczym duch Banka w scenie uczty z *Makbeta*, zdaje się prowadzić swoją dawną nadzorczynię na dolny pokład – obozowe *infernum*. Tam też rozgrywają się wszystkie reminiscencje obozowe, w całym swoim okrucieństwie. Owe dwie platformy – górny poziom zdobywców i dolny więźniów – zdają się wymowną metaforą kultury europejskiej po Zagładzie, która zmierzając do nowych lądów-utopii, wlecze za sobą odczłowieczenie i katastrofę ludzkości.**

– *Pasażerka* jako świadectwo tego, czym jest Auschwitz w historii ludzkości, nabiera jeszcze innego znaczenia. Jest znamienne, że zarówno w powieści, jak i w operze tytułowa Pasażerka milczy podczas powtórnego spotkania ze swoją nadzorczynią. To milczenie symbolizuje niemożność wypowiedzenia, czym było Auschwitz. Pojęcie Auschwitz rosło w historii ludzkości wraz z czasem, inaczej też jawi się dzisiaj w pracach filozofów i historyków. W opinii Primo Leviego i Giorgio Agambena Auschwitz jest pojęciem ogólnym, dotyczącym zmiany stosunku do człowieka i władzy nad nim (nazwanej przez Agambena „biowładzą”), którą zawłaszczyli sobie *nazi* [pojęcie z Agambena – przyp. M.K.]. Prawa do unicestwiania całych narodów w imię przypisanych sobie idei. Staje się także ogólnym pojęciem upadku cywilizacji europejskiej, w 1941 roku, kiedy Auschwitz był jeszcze obozem politycznym, i w 1943 r., w momencie kiedy stał się obozem zagłady. Ów upadek został jednak zapowiedziany znacznie wcześniej i ma swoje nieopisane skutki do dzisiaj. Maria Janion napisała kiedyś słynne zdanie: „Jeśli mówię o czymś na pozór innym, to i tak mówię o Auschwitz”.

**Kluczowe w operze dwie sceny na „dolnym pokładzie” – rozgrywające się w baraku kobiecym – pokazują jednak siłę śpiewu, zdolnego dać świadectwo losów pochodzących z różnych narodów więźniarek. To piekło staje się muzycznym czyścicem, zbliżającym słuchacza do empatycznego stylu oper Modesta Musorgskiego.**

– Problem pamięci w operze Weinberga zarysowany jest poprzez dwie odrębne warstwy historyczne. Pierwszą tworzą obrazy z Auschwitz-piekle (sceny apelu, w baraku, w warsztacie, scena koncertu obozowego), drugą zaś obrazy po 15 latach, składające się na operę polityczną. Co

po 15 latach dzieje się ze strażniczką obozową, która jako ochotniczka zgłosiła się do Auschwitz, a po wojnie uważa, iż działała w imię ideologii, od której nadal się nie odżegnuje. Sądzi nawet, że uratowała Marcie życie, kontrolując w obozie każdy jej krok. Piętnaście lat po wojnie ona i jej mąż Walter, dyplomata, postanawiają, że przeszłość przestaje istnieć. Marta, spotkawszy ją, nie wypowiada ani jednego słowa, nie denuncjuje swojej dawnej nadzorki. Jednym symbolicznym ruchem wskazuje jej jednak drogę schodami w dół – do piekła. Styl i dramaturgia tej opery, w przeciwieństwie do powieści Zofii Posmysz, nie należą jednak do obszaru psychologii. Styl Weinberga porusza się w obrębie neoklasycyzmu – tendencji dominującej na gruncie opery nowoczesnej do połowy lat 50. XX wieku. Uogólnienie postaci, motywów nie przesłania faktu, że są one ekspresyjne, w sposób właściwy późnej fazie tego nurtu. Psychologia bliższa jest tu stylowi Musorgskiego – głosowi ogólności – niż głosowi jednostki, jak u Czajkowskiego. W wizji librecisty opera odchodzi od sytuacji psychologicznej między dwiema kobietami, a porusza się pomiędzy konwencją z francuskiej *grand opera* (wątek miłosny między Martą a Tadeuszem, straconym na końcu opery działaczem polskiego ruchu oporu) a operą dającą głos więźniom. Opera mówi o poszczególnych osobach, ale swoim zasięgiem mogłaby zmierzać (w zależności od inscenizacji) w stronę pojęcia Auschwitz w historii i we współczesnych czasach. Staje się typem opery filozoficzno-politycznej. Dla Eero Tarastiego, wybitnego semiotyka fińskiego, głos ludzki ma wyraz transcendentalny. W operze głosy kobiece, śpiew siedmiu więźniarek, okazują się metafizyczne. Więźniarki, śpiewając z równą intensywnością, zaangażowaniem i pięknem, poprzez swoje *belcanto* tworzą inne zjawisko niż to znane nam z opery realistycznej końca XIX wieku. Jest to piękno pozbawione dystrybucji indywidualnej. Staje się pięknem, które w fenomenologii Maxa Schellera oznacza uchwycenie wartości. Okazuje się, że więźniowie żyją wartościami, podczas gdy cała załoga obozu pozbawiona jest śpiewu – kontaktu z wartościami. Paradoksalnie, więzień, choćby na granicy życia, reprezentuje wartości, z którymi oprawcy nie mają nic wspólnego.

**Opera Weinberga mówi nam jeszcze o jednej kwestii: stosunku sztuki dźwięku do samej siebie. Librecista opery wprowadził do niej wątek koncertu obozowego. W ostatniej scenie opery, tuż przed śmiercią przez rozstrzelanie za udział w ruchu oporu, ukochany Marty, Tadeusz, dostaje rozkaz zagrania przed SS-manem jego ulubionego walca. Zamiast walca gra jednak *Chaconne d-moll* Bacha i za to zostaje stracony. Stworzony przez Weinberga motyw wulgarnego walca jest przypisany oprawcom, *Chaconne* Bacha natomiast, spotęgowana przez całą orkiestrę, jest symbolem duchowego oporu i solidarności muzykujących więźniów.**

**Odsyła to słuchacza do refleksji nad znaczeniem muzyki w obozach zagłady, znaczeniem, które oscylowało pomiędzy destrukcyjną siłą a iskrą nadziei...**

– Ta scena, druga kulminacja opery, przywodzi znów na myśl operę tradycyjną – taką, jaka święciła triumfy np. za sprawą Verdiego. Możemy tu wymienić bal w *Rigoletto*, gdzie muzyka taneczna stanowi kulminację muzyczną i ma znaczenie symboliczne. Bach u Weinberga stanowi wyraz najwyższych wartości europejskich, które ulegają destrukcji, ponieważ oprawcy boją się tej muzyki. Przerwany koncert oznacza zniweczenie kultury symbolizowanej tu przez ponadczasowego kompozytora.

**W epilogu opery pojawia się solowy śpiew Marty, która słowami wiersza Paula Eluarda wspomina ofiary obozu – ukochanego Tadeusza i koleżanki więźniarki – Czeszkę Vlastę, Rosjankę Katię, Żydówkę Hannah i Francuzkę Yvette. Mówiąc o żyjących w pamięci osobach, przestrzega współczesnych przed amnezją. Świadek o Zagładzie jest jedynym sposobem na obecność zmarłych.**

– Mamy tu wspaniałe, wyrażone słowami poety, przesłanie do potomnych: jeżeli zapomnicie o tym, co się wydarzyło, zginiecie. A wydarzyło się odczłowieczenie ludzkości. Trucizna, jaką wytworzył hitlerizm, opanowała także inne narody, czego skutki jeszcze do dzisiaj możemy odczuwać. Pamiętajcie, że możecie zginąć. Nie sposób nie przywołać tu tytułu jednego z utworów włoskiego klasyka muzyki XX wieku – Luigiego Nono: „Pamiętaj, co tobie zrobiono w Auschwitz”. W Auschwitz zraniono całą ludzkość. Do dzisiaj niektóre ruchy polityczne szczycą się tym, że niczego nie chcą pamiętać. Sytuacja, w której Marta siedzi nad strumieniem – współczesna wersja klasycznej idylli, beethovenowskiej „Sceny am Bache” – jest tu wymownym obrazem.

**Wyrzuceni przez kulturę europejską – podobni do tych z obrazu *Tratwa Meduzy* Théodore’a Géricaulta – dzięki formie operowej mają szansę zostawić świadectwo. Morze, symbol trwającego czasu, w operze niesie niepokojącą falę przypomnienia o Zagładzie. Czy podobnie niepokojącą falą przypląwa do nas cała muzyka Weinberga?**

– W wystawieniu moskiewskim z 2006 r. widok falującego morza, ze swoim bezkresem, z niemożliwością opowiedzenia, czym jest to zjawisko, jest symbolem Auschwitz. Wielokrotnie

jedynym ratunkiem dla zmarginalizowanych przez kulturę europejską było, parafrazując Paula Celana, wrzucenie do morza listu w butelce, w nadziei, że ktoś go kiedyś odczyta. Opera Weinberga jest właśnie takim listem w butelce. Wydaje mi się, że rzadko w dziełach operowych znajdujemy taką różnorodność i aktualność problemów. Odwaga kompozytora, aby podjąć ów dialog przez operę, była szalona. Muzyka polska staje teraz przed ważnym zadaniem, aby przyjąć i przeanalizować całe dziedzictwo Mieczysława Weinberga.

Wywiad ukazał się w miesięczniku *Stolica* nr 1/2011.

Redakcja składa serdeczne podziękowania redakcji *Stolicy* za pozwolenie na przedruk.