

## *Qudsja Zaher* Pawła Szymańskiego jako synteza opery, oratorium i dramatu mówionego

*Qudsja Zaher* Pawła Szymańskiego, podobnie jak poprzedzające ją inne opery polskie drugiej połowy XX wieku, jest świadectwem poszukiwań formy, która dałaby szansę uwolnienia wyobraźni kompozytorskiej od krępujących ją schematów. Szymański, tak jak inni kompozytorzy, sięgnął do archetypów gatunkowych, tematycznych, filozoficznych i estetycznych, próbując nadać im wartość uniwersalną. Jego utwór stanowi rezultat strategii artystycznej polegającej na syntezie opery z oratorium i dramatem mówionym.

Opera składa się z prologu, siedmiu scen zamkniętych w dwóch aktach oraz epilogu<sup>1</sup>. Utwór rozpoczyna się jak reportaż telewizyjny: słychać szum morskich fal i wiatru, brzmia dźwięki urządzeń elektronicznych i silniki helikopterów. Zdesperowani uchodźcy mają zamiar popełnić zbiorowe samobójstwo, które zastępuje jedną śmierć – w odmętach morskich tonie młoda Afganka – Qudsja Zaher. Jednakże nie od razu przechodzi ona na stronę krainy umarłych, lecz trafia w miejsce graniczne pomiędzy światem doczesnym a wiecznością. Za życia Qudsja próbowała zmienić swój los, uciekając przed wojną, prześladowaniami i ludobójstwem. Trapiona przez nędzę i głód trafiła na statek z uchodźcami, który nie został przyjęty do żadnego portu.

Autorem libretta jest przyjaciel kompozytora, dokumentalista i reżyser filmowy, Maciej Drygas<sup>2</sup>, który, ba-

---

<sup>1</sup> Według kompozytora spektakl powinien być grany bez przerwy.

<sup>2</sup> M. Drygas – dokumentalista, reżyser filmowy i radiowy, scenarzysta. *Absolwent* (1979) reżyserii Wszechrosyjskiego

dając pogranicze polsko-niemieckie, stał się świadkiem przesłuchania afgańskich uchodźców. Reżyser, rozmawiając z jedną z afgańskich kobiet, zapytał: „Od czego pani ucieka?”. **Wtedy kobieta, a była nią Qudsja Zaher, opowiedziała mu swoją historię<sup>3</sup>.**

Obsadę utworu tworzą soliści: Qudsja Zaher (sopran), Nauczyciel (aktor), Przewoźnik (bas – partia mówiona, głos elektronicznie przetworzony), chór mieszany oraz chór chłopięcy i orkiestra z rozbudowaną sekcją perkusyjną.

Akt pierwszy stanowi ilustrację mrocznej krainy, będącej przedsiönkiem „Krainy Mgieł”. Aby się do niej dostać, Topielcy muszą zapłacić Przewoźnikowi. Na dno morskie przybywa Nauczyciel, a wraz z nim Chór Chłopców Szkoły Lögsögumadrów – strażników pamięci, strzegących losów świata<sup>4</sup>. Qudsja nie ma monety, by uiścić opłatę, dlatego wraz z innymi Topielcami przeszukuje morskie dno. Nauczyciel rozpoznaje w niej, żyjącą tysiąc lat wcześniej, Astrid<sup>5</sup>.

Akt drugi streszcza historię odtrąconej Astrid, która popełnia samobójstwo. Jej dzieje, podobnie jak inne historie, opowiada Chór Chłopców. W ostatniej scenie drugiego aktu Qudsja próbuje przekonać Przewoźnika, że tysiąc lat temu, jako Astrid, zapłaciła już za swoją podróż do Krainy Mgieł. Odpływając prosi, by o niej zapomnieć.

Utwór posiada konstrukcję łukową, rozpoczyna się sceną ukamienowania młodej kobiety<sup>6</sup> i w taki sposób się kończy<sup>7</sup>.

Państwowego Instytutu Kinematografii w Moskwie. Zaraz po studiach był asystentem Krzysztofa Zanussiego (przy filmach *Constans* i *Z dalekiego kraju*) oraz Krzysztofa Kieślowskiego (przy filmie *Przypadek*). Twórca takich filmów dokumentalnych, jak: *Usłyszcie mój krzyk* (1991), *Stan nieważkości* (1994), *Schizofrenia* (2001), *Głos nadziei* (2002), *Jeden dzień w PRL* (2005), *Po tamtej stronie* (2007), *Usłysz nas wszystkich* (2010), *Cudze listy* (2010), *Abu Haraz* (2013). P. Szymański w audycji radiowej B. Schabowskiej, która została wyemitowana na antenie Programu 2 Polskiego Radia, powiedział: „Nie mogę sobie wyobrazić, abym do takiej pracy (nad librettem) mógł przystąpić z kimś, kogo niedawno poznałem”.

<sup>3</sup> „Pomyślałem, że to niezły pretekst, by z tego świata realnego, dotykalnego zejść potem pod wodę, zmierzyć się z czymś, co już nieuchwytnie; historią, pamięcią, śmiercią” – powiedział reżyser. J. Tomczuk, *Dwaj ludzie z wizją*, „Newsweek Polska” 2013, nr 17.

<sup>4</sup> Por. Program opery *Qudsja Zaher*, Teatr Wielki – Opera Narodowa, 23.04.2013. „Chłopcy, na wezwanie Nauczyciela, przywołują historie sprzed wieków, w których niejeden rozpoznaje swój własny los”. *Ibidem*.

<sup>5</sup> „Astrid uciekała podobnie jak Qudsja i dotarła do bram Jumnety – miasta, które obchodziło święto płodności. Astrid nie została jednak do niego wpuszczona. Chór opowiada historię Astrid, córki Olmonda, syna Thorolfa Olafsona i Genhildy. Historia obejmuje czas od momentu jej narodzin do czasu, w którym zdecydowała się zabić własne dziecko”. Por. program opery, streszczenie libretta.

<sup>6</sup> „Czterech mężczyzn wyciąga na środek sceny dywan, układa kamienie, wnosi coś zawiąniętego w białe płótno. Mężczyźni biorą do rąk kamienie, płótno delikatnie się porusza, odsłania kobietą sylwetkę. Zaczynają rzucać kamieniami. Kobieta krzyczy. U wybrzeży Europy dryfuje statek z uchodźcami, którego nie chce wpuścić do portu żaden kraj. Brakuje słodkiej wody i żywności. Nagle z burty statku z desperackim krzykiem rzuca się do wody młoda Afganka – Qudsja Zaher”. Program opery, *op. cit.*

<sup>7</sup> „Znowu wchodzi czterech mężczyzn, znowu wnoszą kamienie. Rozpoczyna się powtórne kamienowanie. Qudsja oddala się na falach, za którąś z nich zniką”. Program, *op. cit.*

Tytułowa bohaterka, by stać się prawdziwie wolną, pragnie rozpoznać swoją tożsamość, w czym pomaga jej uczestniczący w akcji Chór Topielców. Z kolei Chór Chłopców Szkoły Lögsögumadrów nie uczestniczy w akcji i przyjmuje wobec wydarzeń scenicznych postawę neutralną, pomaga Qudsji w odkryciu prawdy o sobie poprzez relację dotyczącą życia Astrid – jej mitycznego wcielenia. Wystąpienia Chóru Chłopców moderuje Nauczyciel, jego również cechuje dystans wobec wydarzeń rozgrywających się na scenie.

Scena pierwsza stanowi architektoniczną bazę utworu. W polifonicznej magmie wielojęzycznych głosów Topielców padają kluczowe pytania i stwierdzenia: „...na kogo czekasz?, pomyliłam się..., długo czekasz?..., musisz wiedzieć?..., nie pamiętam...”<sup>8</sup>. Przewoźnik, zdystansowany wobec rzeczywistości, która jest udziałem Topielców, wypowiada pełen ceremonialnego patosu tekst: „Słowa..., słowa..., słowa... Bez ład, bez formy, bez znaczenia. Poskręcane jak węgorz, co nadziei się na hak”<sup>9</sup>. Jego partia często rozbrzmiewa na tle polifonicznej wrzawy głosów Topielców. W dialog z Przewoźnikiem wchodzi Nauczyciel, który przygotowuje wprowadzenie wątku mitycznego, związanego z historią Astrid. Omawianą scenę wieńczy słowa chóru: „Śmierć..., mortis..., thanatos..., Tod...”<sup>10</sup>.

W scenie drugiej Topielcy zadają pytania pozwalające odkryć tożsamość tytułowej bohaterki, która odpowiada: „Skądkolwiek przychodzę, dziś stoję na progu wieczności. Mój zegar już do pośpiechu nie zmusza, bo po cóż się spieszyć, gdy każda sekunda trwać może minutę albo nieskończoność”<sup>11</sup>. W scenie tej dochodzi również do spotkania Qudsji z Przewoźnikiem. To inne wcielenie Charona tłumaczy jej, iż za wieczne trwanie trzeba zapłacić.

W scenie trzeciej Chór Chłopców Szkoły Lögsögumadrów wraz ze swym koryfeuszem i moderatorem – Nauczycielem opowiada historię Agnes, która straciła ukochanego. Po tej relacji słychać głos Qudsji: „Bądź pozdrowiona śmierci... Za dobre słowa, których nie słyszałam, za czuły dotyk, którego nie poznałam, za pragnienia, które się nie spełniły”<sup>12</sup>. Nauczyciel powtarza te słowa, ale wydaje mu się, że już je gdzieś słyszał. Gdy Qudsja pyta, gdzie ma szukać złotej monety, by zapłacić za podróż do krainy wiecznego trwania, ten rozpoznaje w niej Astrid. W kolejnym wystąpieniu Nauczyciel przejmuje funkcję narratora, kierującego swoje słowa zarówno do tytułowej bohaterki, jak i publiczności: „Historia twa nie słodką jest. Masz jeszcze czas, by odejść. Lecz, gdy otworzę Wiecznej księgi tom, będziesz musiała wysłuchać wszystkich słów, aż do ostatniej kropki”<sup>13</sup>. Wtedy Chór Chłopców przedstawia historię rodu Astrid, która straciła swego syna, gdyż z woli rady starszych poddała go próbie. Chłopiec jej nie przetrzymał, dlatego zrozpaczona matka, uciekając łodzią, opuściła swoją osadę.

W scenie czwartej po morzu płynie łódź pełna Uciekinierów – wśród nich Astrid, błagająca potężnych bogów o łaskę. Chór Uciekinierów modli się wraz z nią.

---

<sup>8</sup> Libretto utworu, *Qudsja Zaher*, program utworu, *op. cit.*, s. 34.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 35-36.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Akt drugi rozpoczyna się relacją Chóru Chłopców, opowiadających historię Astrid, która dopłynęła do bram Jumnety. Miasto jednak nie przyjęło Uciekinierów, a Astrid zginęła w morskiej otchłani, złorzeczając bogom.

Scena druga, podobnie jak pierwsze trzy sceny pierwszego aktu, rozgrywa się w czasach współczesnych i stanowi retrospektywną relację Chóru Chłopców Szkoły Lögsögumadrów na temat ruin Jumnety, skrywających tajemnicę śmierci jej mieszkańców.

Scena trzecia stanowi łukowe powtórzenie sceny pierwszej. Dochodzi w niej do ponownego spotkania Qudsji z Przewoźnikiem, podczas którego tytułowa bohaterka przekonuje swego aktancyjnego pomocnika, iż już kiedyś jako Astrid zapłaciła za dopłynięcie do krainy mgieł. Rozmowie tej asystują dwa chóry: Topielców oraz Chłopców. Tym samym dochodzi do scalenia dwóch wątków opery: współczesnego i mitycznego, motywów do tej pory paralelnych i komplementarnych, lecz do pewnego stopnia niezależnych. Ostatecznie Przewoźnik zabiera Qudsję w wieczną podróż, a ona jak mantrę powtarza słowa-klucze, pojawiające się już wcześniej na kartach partytury: „Kimkolwiek jestem, skądkolwiek przychodzę, dziś stoję na progu wieczności...”<sup>14</sup>, na koniec zaś prosi: „Wyrzuć z pamięci mój los Nauczycielu. Nie warto zaśmiecać historii”<sup>15</sup>. W epilogu Chór chłopięcy śpiewa Psalm 68: „Salvum me fac Deus quoniam intraverunt aque usque ad animam meam infixus sum. In limum profundi et non est substantia veni in altitudines maris et tempestas demersit me...”<sup>16</sup>.

Na hybrydyczny charakter kompozycji duży wpływ ma libretto. Trzon architektoniczny utworu stanowią relacje Chóru Chłopców Szkoły Lögsögumadrów – strażników pamięci, którzy we własnych głowach muszą zmieścić dzieje świata i swoimi opowieściami tworzą tło dla rozgrywającego się w odmętach morskich dramatu głównej bohaterki Afganki – Qudsji Zaher oraz jej mitycznego wcielenia – Astrid. W rzeczywistości chłopcy wywodzący się z tej szkoły byli „głosicielami prawa”, do ich obowiązków należało m.in. recytowanie z pamięci kodeksu praw oraz komentowanie ustaw. Chór ten, na sposób oratoryjny, nie uczestniczy w akcji, a nawet jej nie komentuje, lecz dopełnia ją i parafrazuje, wprowadzając paralelny wątek mityczny. Posługując się swoistą melorecytacją, odsłania przed słuchaczem komplementarne historie (przykład 1). Chór Chłopców, opowiadając o Astrid, uniwersalizuje dzieje Qudsji. Pełni on rolę swoistego wehikułu czasu, który sprawia, że osobista historia Qudsji staje się pretekstem do podjęcia problemu winy i kary. To właśnie ów wehikuł umożliwia scalenie dwóch perspektyw: współczesnej i mitycznej, a te wzajemnie się dopełniają, dookreślają i pogłębiają. Historia mityczna tłumaczy mechanizmy współczesnego wydarzenia, a ono dzięki wprowadzeniu komplementarnej opowieści mitycznej zyskuje wymiar uniwersalny.

Chłopcy ze szkoły Lögsögumadrów rytmicznie skandują relacje o wydarzeniach z przeszłości, uzyskując swoisty efekt chóralnego rapowania, zamierzony przez kompozytora, który wprowadził w partyturze określenie *in modo di rap*. Nauczyciel podaje incipity opowieści, nadaje jej tempo za pomocą *frusty*, sprawiając wrażenie, iż smaga

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> „Wybaw mię, Boże, boć weszły wody aż do duszy mojej. Ulgnąłem w błocie głębokości i dna nie masz. Przyszedłem na głębokość morską a nawałność mię ponurzyła”. Ps. 68, 2-3, przeł. ks. J. Wujek, program, s. 41.

487

ZA-DEW KI-LO-FA NIE U-WO- LME I WE-ZWA-UO SZY- GA-RA CO KIE-DYS BE-CIĘ PE-ŁNA

489

PI-LA DWA NA-ŚCIE RA- ZY WY-CI-SIŁA-ŁE TEN NIE DĄ-RA-DY TY-ŁO TAK

491

ZĘ SPRA-NA SZO-NO KO-NIA CO OD ŻYG-DA-KA WIA-PA- LNI SĄ-ŻYŁE TER-BA DO- LIE-SZŁE LU-DZIA ŻE

493

KOŃ PO-RA-DZI SO-DIE I WY-RUK KI-ŁOŚ RA-ZEM ZORY-ŁA SKA-ŁY JA-MIENI CO STAŁ NA-JAŁI-ZĘ ŚCIA-NY

495

BEZ-SIŁE ŚCIA-TREH ŁA-MPKI I CIEŃU-KA-ZAĆ SIĘ CZĘ- GOJ CO KA-MIE-MIENI NIE BY-ŁO I WSZYSTY PA-DU

497

NA IGO-ŁA-NA O- PRÓZ JA-BSA-VA BO TEN PO-GRAŁ PO PA-SIO-PA I BY-ŁO TĘŻ TAK ZĘ NIM

499

PA-SIAK DO KO-PA-LNI SIĘ ZOLI-ZYŁ CA-ŁA O- SA-DA JUŻ UO-KIŁ SZY-BU STA-ŁA I TRUP HOO-DRIB-ŁA

501

ŁE-ZAŁ NA ZIE-MI ZŁO-KI JE-ŁO BEZ ŚLA-DU ŻE-PIU-CIA ŻY-ŁY TAK-BY

Przykład 1. Qudsja Zaher, „Rapowana” relacja Chóru Chłopców ze szkoły Lögsögumadrów, s. 77

nią uczniów. Chłopcy akompaniują sobie na instrumentach perkusyjnych, drewnianych i metalowych, a także wytupują ów rapowany rytm.

Chór Chłopców pielęgnuje tradycję pamięci zbiorowej, a ta jest ahistoryczna<sup>17</sup>. W starożytnej Grecji odnaleźć można dwa rozumienia pamięci: jako odnoszącej się do wydarzeń pierwotnych, jak: kosmogonia, teogonia, genealogia, oraz jako pamięć o poprzednich wcieleniach, to znaczy wydarzeniach zarówno historycznych, jak i osobistych<sup>18</sup>. Zapomnienie jest więc w pewnym sensie równoznaczne ze śmiercią<sup>19</sup>. Mircea Eliade pisze, że ci, którzy usiłują przypomnieć sobie swoje poprzednie egzystencje, zajmują się przede wszystkim poznawaniem własnej „historii” rozproszonej na przestrzeni niezliczonych wcieleń. Starają się oni zebrać te fragmenty i połączyć je w jeden wątek, aby móc uzmysłowić sobie sens własnego losu<sup>20</sup>. Scalenie niezłączonych ze sobą w żaden sposób urywków historii, dzięki *anamnesis*, oznaczało również połączenie początku z końcem<sup>21</sup>. Dlatego dla Platona poznanie sprowadza się do przypominania<sup>22</sup>.

Mówi dalej Eliade: człowiek należący do społeczności archaicznych i tradycyjnych może odnaleźć w mitach pierwowzory wszelkich swoich czynów. Mity zapewniają go, iż wszystko, co czyni lub co zamierza uczynić, zostało już uczynione na początku czasu, *in illo tempore*. „Każde z istnień staje się i pozostaje egzystencją naprawdę ludzką, odpowiedzialną i doniosłą tylko w takim stopniu, w jakim wzoruje się na tym zbiorze aktów już dokonanych i myśli już sformułowanych”<sup>23</sup>. Zatem człowiek kultur tradycyjnych jest osadzony w rzeczywistości dopiero wtedy, gdy naśladuje bądź powtarza archetyp. Staje się uczestnikiem rzeczywistości poprzez powtórzenie lub naśladownictwo. Wszystko zaś, co nie posiada swego pierwowzoru, jest „ogółocone z sensu”<sup>24</sup>. We wszystkich lunarnych koncepcjach kosmiczno-mitologicznych dominuje cykliczny powrót tego, co było wcześniej, ów „wieczny powrót”, który: „zdradza ontologię nie skażoną przez czas i stawanie się”. Przeszłość stanowi zatem jedynie prefigurację przyszłości, a żadne wydarzenie nie jest nieodwracalne, a przemiana – ostateczna, co podkreśla Eliade<sup>25</sup>. Poniżej w myśl tej teorii Qudsja powtarza dzieje Astrid.

Drugi chór – Topielców, którzy pochodzą z różnych czasów i różnych stron, uczestniczy w akcji i za pomocą polifonicznie nawarstwiających się głosów wykorzystujących *parlando* lub śpiewną melorecytację, niekiedy na granicy szeptu, innym razem – krzyku, ukazuje tragedię, która dotyka nie tylko zbiorowości, lecz przede wszystkim jednostki<sup>26</sup> (przykład 2).

---

<sup>17</sup> M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 57.

<sup>18</sup> M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 123.

<sup>19</sup> Por. *ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>21</sup> Por. *ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 125.

<sup>24</sup> Por. M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, *op. cit.*, s. 46.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, s. 102-103.

<sup>26</sup> Jak pisała D. Kozińska: „Chór Topielców nie tworzy żadnej wspólnoty. Każda postać odgrywa własną, odrębną etiudę. Ten tłum, który marzy już tylko o rozplynięciu się w nicości, symbolizuje udrękę przechodzenia na tamtą stronę egzystencji, kłutwę umierania, które nie chce się skończyć. Chór Chłopców Szkoły Lögsögumadrów – strażników pamięci i głosicieli podwodnego prawa – ciągnie narrację pospołu, rozłacza wokół siebie ciepło, które pomaga znieść oczekiwa-

Handwritten musical score for a choir and orchestra. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Piano, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. It features vocal lines with lyrics in Polish and instrumental accompaniment. The score is marked with dynamics like p, mf, and mp, and includes performance instructions such as "cantando" and "parlando".

**Lyrics (Soprano):**  
 A TO DA-CE-MNO O-BEU-DNO I PU-SZE (A TE PODLE ZŁECIE CŁOCHWIEC A TE ŚWIETE  
 A TE ŚWI-TO-ŚĆ CO STA-ŁY SIĘ CIA-ŁEM)

**Lyrics (Alto):**  
 TAJ CO-NE NA PRA-ZNAŁ (A TE KYCERSKIE CAHANE TYŁE RAZY A TE PRAESZYWE LEPIE JAK MIŁO :))

**Lyrics (Tenor):**  
 A TE FA-ŁSZYWE LE-PIE JAK MIŁO (A TE PECHIENNE WYKŁANE Z WIERSI A TE PROROCZE CO STAY SIĘ CIAŁEM :))

**Lyrics (Bass):**  
 RY-CE-ASZE KA-MA-ŁO TY-ŁO RA-ŻY (A TE PRAESZYWE LEPIE JAK MIŁO A TE PECHIENNE WYKŁANE Z WIERSI :))

**Lyrics (Soprano):**  
 A TE PE-CHIENNE WY-ŁANE Z WIERSI (A TE PROROCZE CO STAY SIĘ CIAŁEM A TE PRAESZYWE OBE-ŁDNE

**Lyrics (Alto):**  
 RE U-A-RIO ZA-ŁO-ŻE (A TE SPRAJNE TRACONE NA PRZYZNO A TE KYCERSKIE CAHANE TYŁE RAZY :))

**Lyrics (Bass):**  
 (A TE ŚWIETE ZA-ŁO-ŻE WAKO ZGAIŁE A TE SPRAJNE TRACONE NA PRZYZNO :))

Przykład 2. Qudsja Zaher, śpiewna melorecytacja jako środek techniki Chóru Topielców, s. 26

Zarówno Chór Topielców, jak i Uciekinierów swoimi wystąpieniami powoduje, że odbiorca przestaje się koncentrować na jednostkowym cierpieniu Qudsji/Astrid. Zbiorowa persona chóru Topielców/Uciekinierów niejako multiplikuje dramat tytułowej bohaterki i jej mitycznego wcielenia, ważne stają się indywidualne losy, pojedyncze tragedie, powtarzające się koleje życia Qudsji/Astrid, gdyż chór stanowi: „formę urzeczywistnienia jedności, w której nie ulega zatraceniu to, co indywidualne”<sup>27</sup>. W tej chóralnej polifonii każdy uczestnik jest niezależną jednostką, wyrażającą swoje subiektywne uczucia, przedstawiającą osobistą historię. Szymański, paradoksalnie, wprowadzając na scenę dwa chóry, eksploruje jednostkową tragedię, przedstawia osobiste doświadczenie będące udziałem Qudsji. Obydwa chóry odgrywają również istotną rolę w aktualizowaniu doświadczeń i przeżyć tytułowej bohaterki.

John Gould podkreśla specyficzny status chóru, będącego często wcieleniem „inności”. To chór, który tworzą przeważnie marginalne grupy społeczne: starcy, niewolnice, cudzoziemki, uchodźcy, których w żaden sposób nie można uznać za „depozytariuszy wartości obywatelskiej wspólnoty”, a zarazem ich głos nie może być autorytatywnym głosem demokratycznej wspólnoty<sup>28</sup>. Taki też jest chór społecznych wyrzutków Drygasa i Szymańskiego, z którego zresztą wywodzi się Qudsja.

Chór Topielców posługuje się polifonicznym *parlandem*, rozbrzmiewającym na tle ascetycznego *ostinata* fortepianu. W momentach wzmożonej ekspresji *parlando* przechodzi w śpiew o określonej wysokości dźwięku i o wąskozakresowej melodyce. Ta na pozór beładna polifonia posiada jednak momenty synchroniczne. Chór Topielców wykorzystuje w swej narracji różne języki: polski, litewski, niemiecki i grecki, dzięki czemu opowiadana historia nabiera rysów uniwersalnych.

Wystąpienia obu chórów tworzą dla solistów swoistą panoramę dźwiękową oraz narracyjną i idealnie ze sobą korespondują. Przedstawiają rodzaj bliźniaczych, komplementarnych fabuł, ukazujących różne spojrzenia na ten sam problem. Chór Chłopców czyni to z pozycji obserwatora rzeczywistości scenicznej, natomiast chór Topielców/Uciekinierów – z pozycji uczestnika akcji.

Qudsja jest nośnikiem operowych cech utworu Szymańskiego. Jej dwa wystąpienia (w trzeciej scenie pierwszego i drugiego aktu) mają charakter quasi-lamentów, z których pierwszy rozpoczyna się rozbudowana wokaliza. Partia głównej bohaterki obfituje w liczne figury retoryczne, opadającą linię melodyczną oraz *glissanda*, szepty i krzyki. Olgierd Pisarenko jest zdania, że: „lament, skarga to pojęcia, które najtrafniej charakteryzują ekspresję tej postaci i kierują myśl w stronę dość zapomnianej *Affektenlehre*”<sup>29</sup> (przykład 3). Jednakże kluczowym pod względem dramaturgicznym pozostaje lament Astrid pochodzący z czwartej sceny pierwszego aktu. Poprzez łkania, zawodzenia, uzyskane za pośrednictwem opa-

nie na wstępną do Krainy Mgieł. Umiera powolutku, w pełni świadomie, ale bez cienia rozpacz. To symbol nadziei na odrodzenie w śmierci, na trwałość zamkniętego cyklu natury”. D. Kosińska, *Teatr ludzi umarłych*, „Teatr” 2013, nr 7-8, [www.teatr-pismo.pl/przegląd/546/teatr\\_ludzi\\_umarlych](http://www.teatr-pismo.pl/przegląd/546/teatr_ludzi_umarlych) (6.11.2014).

<sup>27</sup> E. Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Kraków 2004, s. 46.

<sup>28</sup> J. Gould, *Tragedy and Collective Experience*, w: *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, cyt. za: E. Partyga, *op. cit.*, s. 56.

<sup>29</sup> O. Pisarenko, *W mokrej poczekalni do wolności*, „Dwutygodnik” 2013, nr 105, [www.dwutygodnik.com/artukul/4439-w-mokrej-poczekalni-do-wiecznosci.html](http://www.dwutygodnik.com/artukul/4439-w-mokrej-poczekalni-do-wiecznosci.html) (6.11.2014).



Handwritten musical score for "Quasi-lament Qudsji z I aktu, s. 90" by Qudsja Zaher. The score includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Trumpet (Tr), Saxophone (Sax), Piano (P), Harp (Ar), Voice (V), Violin (Vn), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Vcb). The score features complex notation with dynamics (pp, mf, f, sf, sfz), articulation (acc, marcato), and performance instructions like "X-RONIC DISTINGUISH" and "X-RONIC". A vocal line with lyrics in Polish is present: "KŁA RA WIO-DEA DA NI- KŁO DĄDZĄ DO WIA-MA ŚNIE-RO". The score is marked with a 90 and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Przykład 3. Qudsja Zaher, quasi-lament Qudsji z I aktu, s. 90

dającej linii melodycznej i obfitującej w dysonujące skoki interwałowe (np. o tryton), bohaterka wyśpiewuje swój ból, od którego wyzwolić ją może jedynie śmierć. Lament Qudsji jest w pewnym sensie pierwotny, archetypowy. Tytułowa bohaterka najczęściej monologuje, stając się niekiedy narratorem, a innym razem przedmiotem własnej narracji. Librecista wraz z kompozytorem dzięki rezygnacji z tradycyjnych dla dramatu form dialogu, będącego rodzajem interakcji, w wystąpieniach Qudsji skupili jak w soczewce tajemnicę jej tragedii.

Język muzyczny Astrid nie różni się od języka muzycznego Qudsji, co daje odbiorcy pewność, że bohaterki te są jedną osobą, a w historiach ich życia przeszłość stapia się z terażniejszością, co nasuwa skojarzenia z Nietzscheańską koncepcją wiecznego powrotu. Astrid to zatem nie *alter ego* Qudsji, lecz jej mityczne wcielenie. Historia tej pierwszej nie inkrustuje jedynie dziejów Qudsji, lecz stanowi za to ich immanentną część. O jedności obu postaci świadczą również wcześniej wspomniane lamentsy, które łączą się w jedną „pieśń rozpacz”.

Ewa Szczecińska pisała: „Główna bohaterka jest więc postacią zmitologizowaną, zbudowaną z rozmaitych dawnych i nowych opowieści o cierpiących kobietach – wyrzutkach. Również miejsce akcji – dno morskie – jest przestrzenią mityczną, miejscem psychicznych tortur przebywających tam topielców”<sup>30</sup>. Zatem dzięki Astrid historia może być przeżywana jako terażniejszość. Natomiast obie scalone historie stwarzają możliwość przekroczenia jednostkowości ludzkiego bytu i dotknięcia tajemnicy ludzkiego losu.

Postaciami, które wskazują na związki kompozycji Szymańskiego z dramatem mówionym, są Nauczyciel oraz Przewoźnik. Pierwszy pełni w omawianym utworze rolę swoistego koryfeusza Chóru Chłopców Szkoły Lögsögumadrów, moderuje jego opowieści i niczym narrator przekierowuje uwagę publiczności z wydarzeń terażniejszych, dotyczących Qudsji, na mitologiczną historię Astrid. Jest demiurgiem świata scenicznego, a przede wszystkim kreatorem świata chłopców ze szkoły Lögsögumadrów.

Z kolei Przewoźnik to postać, której pierwowzorem mógł być grecki Charon. Jego elektronicznie zmodyfikowany za pomocą vocodera głos wywołuje brechtowski „efekt obcości”. Przewoźnik posługuje się recytacją opartą na rytmie ósemkowym (ósemki poprzedzielane pauzami). Jego recytacja najczęściej brzmi w instrumentalnej asyście fletu altowego, klarnetu basowego, dzwonów, fortepianu i kontrabas. Ich dźwięk jest elektronicznie przetwarzany: basklarnet występuje zawsze z *delayem* (efekt opóźnienia) i wzmocnieniem, głos Przewoźnika – z vocoderem i pogłosem. Osiągnięty rezultat podkreśla obcość i nieczułość następcy Charona (przykład 4).

Opera o Qudsji/Astrid pozbawiona została linearnej konstrukcji. Wątek dokumentalny (historia Qudsji Zaher) dopełnia motyw epicki (historia Astrid, będąca syntezą tematyki wywodzącej się z mitologii nordyckiej oraz z islandzkich poematów). To historia wielowątkowa, o której Szymański mówił: „Tradycję pojmuję jako zbiór pewnych zasad, język, słownik służący do skonstruowania więcej niż jednego przedmiotu artystycznego albo dzieła. Jeśli owe przedmioty czy dzieła odwołują się do współczesnego języka, mamy do czynienia z tradycją. Wydaje mi się, że utrzymywanie rozwoju sztuki w tradycji jest paradoksalnie możliwe przy poczuciu totalnej terażniejszości, tzn. bez zastanawiania się, że czas upływa, że coś było przedtem, a coś będzie potem”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> E. Szczecińska, *Archaizująca dekadencja*, „Ruch Muzyczny” 2013, nr 12, [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/164467.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/164467.html) (6.11.2014).

<sup>31</sup> A. Kwiecińska, *Bezczas Szymańskiego*, „Dwutygodnik” 2014, nr 129, [www.dwutygodnik.com/artikul/5122-bezczas-szymanski.html](http://www.dwutygodnik.com/artikul/5122-bezczas-szymanski.html) (6.11.2014).

17

Fl auto

Cl. bassa

Cornet

Pf

Violoncello

Vb

Chorus (two voices)

Lyrics:  
 PO-SRZE-CA-NE JAK WE-ROZ-CA NA-DZIA-SIE NA HUK PO-PLA-TA-NE JAK-SIE CI-KIŁO-ROZ-CHWA-NIŁ  
 KWIŁ JAK-DE-WIE-SER-LUK SA-KIE-DZI-PROG-SZY-NA-GY-SER-CA NA-WY-LOT

*mf sempre*  
*sempre sin.*  
*mf*  
*rall.*

*sempre sin.*

Przykład 4. Qudsja Zaher, partia Przewoźnika, s. 17

Fundamentem tragizmu jest w kompozycji Szymańskiego narracja, relacja, a nie akcja. „Nie ma tu właściwie akcji i relacji psychologicznych między postaciami. Nikt nikogo nie kocha, nie zabija, brak (tu) intrygi...”<sup>32</sup> – tymi słowami wypowiedział się na temat utworu dyrygent – Wojciech Michniewski. Właściwie trudno wyodrębnić w utworze plan akcji i plan komentarza. Można uznać, że swoistym komentarzem losów Qudsji jest komplementarna historia Astrid. Jednakże nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż akcja zdołała się rozegrać zanim utwór się rozpoczął, śmierć Qudsji nastąpiła bowiem wcześniej, stając się przyczyną wszystkich zdarzeń scenicznych.

Język libretta cechuje użycie dużej ilości metafor i symboli, co sprawia, że staje się on chwilami pretensjonalny i niezrozumiały. Wymyślne metafory, wielopiętrowe porównania i wybudane popisy retoryczne, może nawet momentami jakby wyjęte z poezji Młodej Polski, sprawiają, że tekst trudno wyartykułować bez fałszu. Jednakże nie słowo ma tutaj moc stwarzania rzeczywistości, lecz muzyka, to ona jest nośnikiem znaczeń.

Paweł Szymański wraz z Maciejem Drygasem nie stworzyli opery-dokumentu, akcja opery rozgrywa się pod wodą, a historia Qudsji łączy różne wątki: dzieje dwóch wcieleń kobiety i inne opowieści wygłaszane przez Chór Chłopców Szkoły Löfsgöumadrów, który poprzez swoje relacje szkicuje swoiste tło dla dramatów obu bohaterek. Zderzając ze sobą te dwie historie, kompozytor i librecista próbowali wydobyć to, co w historii człowieka niezmiennie. W ten sposób powstał utwór o przemijaniu, zapominaniu historii, którą czasem próbujemy uchwycić, odtworzyć. Ewokuje on skojarzenia, ale w żaden sposób nie stanowi ilustracji jakiegokolwiek dającej się uchwycić treści. To kompozycja o samotności, śmierci, rozpacy, pamięci, niepamięci.

---

## Bibliografia

- Eliade Mircea, *Aspekty mitu*, przeł. Piotr Mrówczyński, Warszawa 1998.  
Eliade Mircea, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1998.  
Kościńska Dorota, *Teatr ludzi umarłych*, „Teatr” 2013, nr 7-8, [www.teatr-pismo.pl/przeglad/546/teatr\\_ludzi\\_umarlych](http://www.teatr-pismo.pl/przeglad/546/teatr_ludzi_umarlych) (6.11.2014).  
Kwiecińska Agata, *Bezczas Szymańskiego*, „Dwutygodnik” 2014, nr 129, [www.dwutygodnik.com/artukul/5122-bezczas-szymanskiego.html](http://www.dwutygodnik.com/artukul/5122-bezczas-szymanskiego.html) (6.11.2014).  
Partyga Ewa, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Kraków 2004.  
Pisarenko Olgierd, *W mokrej poczekalni do wolności*, „Dwutygodnik” 2013, nr 105, [www.dwutygodnik.com/artukul/4439-w-mokrej-poczekalni-do-wiecznosc.html](http://www.dwutygodnik.com/artukul/4439-w-mokrej-poczekalni-do-wiecznosc.html) (6.11.2014).  
Schabowska Barbara, *Qudsja Zaher – oddała życie za uchodźców. Czeka na niebo*, PR Program 2, Warszawa 2013, [www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/826058,Qudsja-Zaher-oddala-zycie-za-uchodzcow-czeka-na-niebo](http://www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/826058,Qudsja-Zaher-oddala-zycie-za-uchodzcow-czeka-na-niebo) (6.11.2014).  
Szczecińska Ewa, *Archaizująca dekadencja*, „Ruch Muzyczny” 2013 nr 12, [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/164467.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/164467.html) (6.11.2014).  
Szymański Paweł, *Qudsja Zaher*, rękopis utworu, Warszawa 2005.  
Tomczuk Jacek, *Dwaj ludzie z wizją*, „Newsweek Polska” 2013, nr 17.  
*Qudsja Zaher*, Program z librettem utworu, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2013.

<sup>32</sup> Cytat pochodzi z audycji B. Schabowskiej, *Qudsja Zaher – oddała życie za uchodźców. Czeka na niebo*, PR Program 2, Warszawa 2013, źródło: [www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/826058,Qudsja-Zaher-oddala-zycie-za-uchodzcow-Czeka-na-niebo](http://www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/826058,Qudsja-Zaher-oddala-zycie-za-uchodzcow-Czeka-na-niebo) (6.11.2014).