

Qudsja Zaher – traktat na styku archeologii, historii i krytyki współczesności

Gatunek zgromadzi w sobie autentyczność poszczególnych utworów. (...) Oczywiście, żadne liczące się dzieło sztuki nigdy nie odpowiadało całkowicie swojemu gatunkowi. (...) Poszczególne dzieło nie dlatego mogło sprostać gatunkom, że się im podporządkowywało, ale poprzez konflikt, w obrębie którego najpierw długo je uprawomocniało, potem tworzyło z siebie, wreszcie je likwidowało.

T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*

Ja natomiast starałem się skierować te poszukiwania ku obszarowi zachowań ludzkich występujących w warunkach metacodziennych (jak w przypadku praktyk rytualnych).

J. Grotowski, *Antropologia teatralna*

Na tle oper współczesnych *Qudsja Zaher* Pawła Szymańskiego to dzieło osobne, które w niezwykle wyrafinowany sposób wyzwala ten gatunek z jego pułapek i sprzeczności. Konwencja operowej narracji scenicznej, z wpisaną w nią sztucznością, przez wieki łączyła się z estetyzacją tak kluczowych motywów życia ludzkiego, jak cierpienie, miłość, śmierć. Mniej lub bardziej sztywne ramy formalne (arie, recytatywy itp.) i wiele innych zakorzenionych w konwencjach danej epoki elementów, jak np. specyficzna ornamentacja linii wokalnych, prowadziło niejednokrotnie do przeestetyzowania, a w konsekwencji zagubienia autentyzmu i głębi psychologicznej postaci. Geniusz kompozytorów w każdej z tych epok – od Monteverdiego, przez Mozarta, po Verdiego – przełamывał konwencje, rozsadzając ramy form i dotychczasowe formy ekspresji, tworząc jakości jedyne w swoim rodzaju, nadal jednak tkwiąc w kręgu społecznie akceptowanej, „jedyne właści-

wej” estetyki piękna. To historyczne dziedzictwo opery przełamane zostało z początkiem XX wieku, poczynszyszy od ekspresjonistycznych wizji Schönberga i Berga po *Le Grand Macabre* Ligetiego. U kompozytorów o nastawieniu awangardowym, poszukujących nowatorskich rozwiązań, dawna potrzeba kreowania *decorum* i eufonicznego piękna schodzi na dalszy plan. Cele się zmieniają; muzyczne dzieło sceniczne staje się odzwierciedleniem głębokiego namysłu nad człowiekiem współczesnym, próbą zagłębienia się w tę otchłań. Impulsy płynące od psychoanalizy skłaniają kompozytorów do poszerzania przestrzeni *psyche* własnej i kreowanych *dramatis personae*, zaś socjologia i pod jej wpływem rozwijający się dramat i literatura kierują ich uwagę ku mechanizmom rządzącym zbiorowością i jednostką w te społeczne więzy uwikłaną. Już wcześniej, XIX-wieczny symbolizm i rodzące się z niego późniejsze prądy, wraz z nadrealizmem, dadaizmem itd., odwracają się od komunikatywności, wybierając sugerowanie, wskazywanie, idąc w kierunku technik aleatorycznych, odzwierciedlających prawa (?) chaosu współczesnego świata. Także nurty w sztuce odwracające się coraz bardziej od figuratywności i odzwierciedlania świata realnego, zwracając się ku abstrakcjonizmowi, konstruktywizmowi itd., kształtują nowe myślenie o operze. Imperatyw inteligibilności i zrozumiałości coraz bardziej słabnie, przy niemilkącym chórze tych, którzy domagają się dzieła przejrzystego, jasno komunikującego swe znaczenia. Kompozytorzy szukający nowych jakości dzieła scenicznego zmiernają jednak w kierunku oddania wielowymiarowej tajemnicy własnej wizji, a kreowane przez nich dzieła zamiast dążenia do zaspokajania gustów publiczności – w mniej lub bardziej wyrafinowany sposób, lecz w łatwostrawnym dla niej języku – staje się próbą trudnego dialogu, zachętą do myśli daleko wykraczającej poza ograniczenia fabuły. Fabuła jako taka zresztą w coraz większym stopniu ulega zaburzeniu, minimalizowaniu, wreszcie stopniowo znajduje się na dalszym planie lub całkowicie zanika. Towarzyszy(ł) temu postępujący rozróżnienie pomiędzy artystycznymi celami kompozytora a potrzebami i nastawieniem większości odbiorców i wykonawców. Opera w swym wymiarze instytucjonalnym nadal przecież funkcjonuje jako instancja poświadczająca wyższe aspiracje kulturowe klasy średniej o mniej lub bardziej niepewnej tożsamości. Procesy te z wizjonerską przenikliwością analizował Adorno. Tradycyjna formuła operowa, przynosząca w swym powierzchniowym oddziaływaniu egotyczne spełnienie zarówno śpiewakom eksponującym zalety swego głosu i techniczne umiejętności, jak i słuchaczom konsumpcyjnie rozkoszującym się ich sztuką, przepychem wystawienia itp., stawała się jednak coraz bardziej odległa od zamierzeń kompozytorów – odnowicieli muzyki scenicznej w początkach XX wieku. Jeśli Debussy odnowienia tego dokonał, zanurzając swego *Peleasa i Melizandę* w estetyce symbolizmu, rewolucjonizując formę, narrację, typ środków harmonicznycy i instrumentację, lecz utrzymując w mocy kategorię piękna, autor *Erwartung* stwierdzał, że to nie piękno jest kryterium przyjęcia czy odrzucenia dysonansu – kryterium tym jest „postrzegalność”, a zatem rola, jaką dysonans odgrywa w procesie percepcji¹. Piękna oczywiście nie wyrzekają się inni progresywni twórcy współcześni Schönbergowi – Ravel czy Strawiński, którzy zresztą opery *seria* nie tworzą, pozosta-

¹ A. Schönberg, *Probleme der Harmonie*, odczyt wygłoszony 19 stycznia.01.1927 w Akademii der Künste w Berlinie, opublikowany w wersji angielskiej w „Modern Music. A Quarterly Review” 1934, tom XI nr 4, s. 167-187 w przekładzie kompozytora Adolpha A. Weissa. Cytat w przekładzie A. Buchnera wg A. Schönberg, *Problemy harmonii*, w: L. Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, Kraków 1978, s. 420.

jąc w kręgu gry konwencjami w stylu *buffo*, a tym bardziej ci należący do prądów regresywnych czy też – inaczej mówiąc – kontynuatorzy tradycji XIX-wiecznej opery, jak Puccini, choć w swym weryzmie poszukiwał nowej prawdy wyrazu. Inną drogę obrał Berg, nawiązując do tradycji Mahlerowskiej i łącząc rygor form i nowoczesne techniki z taką formułą opery, która nie zaprzeczała całkowicie przyzwyczajeniom i oczekiwaniom odbiorcy. Niemniej dla kompozytorów nowej epoki, sięgających po z gruntu nowe środki po I wojnie światowej, zasadnicza przemiana aksjologiczna już się dokonała, a dawna opera odeszła do lamusa historii, stając się zestawem pustych gestów, przebrzmiałych środków. Wyznawcom dawnej estetyzacji, wyblakłej uczuciowości i patosu przeciwstawiają oni ekspresjonistyczne i postfreudowskie zgłębianie otchłani egzystencjalnych. Lęk, wyobcowanie, poczucie absurdu – doznania, które wcześniej – krążąc w przestrzeniach podświadomości – nie tylko były przez świadomość wypierane, lecz również nie mogły stać się tematem dzieła operowego, afirmującego swoje piękno lub choćby akceptowalną stylistykę – od czasu ekspresjonistycznych utworów scenicznych Schönberga stanowią niejednokrotnie główny przedmiot nowego dzieła sztuki. Turpiścycznym obrazom towarzyszą dysonansowe brzmienia, odarte z ambicji, by mizdrzyć się do spragnionego łatwego piękna mieszczanina². Dzieje się tak również w teatrze operowym Berga, w którym wyalienowany, częściowo nieświadomy zachodzących w nim procesów człowiek podlega destrukcyjnemu działaniu zbiorowości, stając się ostatecznie ofiarą wynaturzonych postaci ze swego otoczenia oraz reprezentowanych przez nie mechanizmów społecznych.

Qudsja Zaher Pawła Szymańskiego podejmuje te wielkie tematy samotności jednostki i jej unicestwienia w zetknięciu ze zbiorowością. Są one przy tym wplecione z jednej strony w tkankę najżywszych problemów współczesności, z drugiej zaś w ośnowę quasi-mityczną, nie ograniczając się do żadnego z tych wymiarów. Dzięki temu tytułowa postać opery zyskuje autonomię, a zarazem uniwersalność, co nadaje jej rangę i intensywność wielokrotnie złożonego symbolu. *Qudsja Zaher* staje się parabolą, a główna bohaterka opery nie tylko ponadczasowym symbolem losu kobiet w wielu społecznościach tradycyjnych i we współczesnym świecie. Choć w operze ukazane są jej dwa wcielenia, (pra-)dawne i współczesne, wydaje się jednak jasne, że są to losy zaledwie wyodrębnione, stanowiące niemal przykładową konkretyzację z wielu możliwych ucieleśnień. Inkarnacja jednostkowa spleta się z replikacją toposu tragizmu postaci kobiecej. Szczególna konstrukcja intelektualno-formalna tego dzieła, którą można nazwać swego rodzaju wizją historiograficzną, wynosi je, wraz z samą postacią

² Warto przywołać w tym miejscu analizę U. Eco, który wyznaczył charakterystyczne punkty w podejściu do kategorii piękna i brzydoty. Kanon estetyzowania tego, co uznawane jest za brzydotę, wyznaczony przez Arystotelesa w *Poetyce*, zgodnie z którym rzeczy brzydkie mogą być pięknie naśladowane, obowiązywał w stuleciach kolejnych. Dla Tomasza z Akwinu były utomne są „szpetne”. Karl Rosenkranz w swej *Estetyce brzydoty* (1852) pisze o analogiach między brzydotą i złem moralnym. Wreszcie Nietzsche w *Zmierzchu bożyszcz* diagnozuje człowieczą nienawiść do brzydoty jako wyraz obawy przed zanikiem swego gatunku, zauważając, iż „brzydotę pojmuje się jako zapowiedź i oznakę zwyrodnienia”. U. Eco, *Wprowadzenie*, w: *Historia brzydoty*, przeł. A. Gołębiowska, Poznań 2009, s. 8-20.. Przychodzi tu na myśl nienawiść eugeników oraz ideologów narodowego socjalizmu wobec tego, co klasyfikowali jako „zwyrodnienie” czy „degenerację”.

tytułową, daleko ponad karty historii opery, tak gęsto zaludnione postaciami nieszczęśliwych i dręczonych kobiet, z Lulu na czele.

W operach dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, nie sięgając już głębiej w przeszłość, sylwetka kobiety-ofiary była jednym z najczęstszych motywów przewodnich fabuły, przy czym dzieje takiej heroiny ograniczały się zwykle do ukazania losów jednostkowych (czasem wyjątkowo bohatera zbiorowego, jak w *Trojankach* Joanny Bruzdowicz). W tym celu postacie te umieszczone były zwykle w konkretnym momencie z przeszłości (*Norma* Belliniego, *Gwałt na Lukrecji* Brittena, *Żydówka* Halévy'ego), a narracja sceniczna osnuta była na wielkich wydarzeniach historycznych (*Dziewica Orleańska* Czajkowskiego, *Joanna d'Arc na stosie* Honeggera, *Ognisty anioł* Prokofiewa) lub znanych motywach zaczerpniętych z mitologii czy tragedii antycznych, jakże często stanowiących przedmiot dzieł sztuk plastycznych, literatury i muzyki (np. historia Lukrecji). Śmierć była nieodzownym elementem stanowiącym kulminacyjny moment schematu rozpiętego pomiędzy biegunami miłości i nienawiści, często między ofiarą a zemstą. Nawet jeśli sama fabuła miała z założenia charakter mniej lub bardziej współczesny, jak w wypadku pełnokrwistej *Carmen*, lub też była odsączona z czasu, jak symbolistyczna, pełna tajemnic i niedomówień postać Melizandy, główna bohaterka nieodmiennie znajdowała się w matni podobnego schematu (bardziej lub mniej domniemana niewierność lub inna przewina – zemsta – śmierć). Wreszcie w takich operach rozgrywających się we współczesności bądź też w epokach odległych, jak *Dama Pikowa* i *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego, *Traviata* Verdiego, *Manon* Masseneta i Pucciniego, *Katia Kabanowa* Janačka, *Hagith* Szymanowskiego czy *The Rape of Lukretia* Brittena, młoda i piękna kobieta staje się ofiarą mężczyzny i/lub hipokryzji społeczeństwa. Heroiny operowe umierają, często z własnej ręki, nie chcąc żyć bez ukochanego (obok Julii Gounoda – Lakmé Delibesa, Łucja z Lammermooru Donizettiego, Afrykanka Meyerbeera, Elżbieta, ukochana Tannhäusera i Izolda Wagnera, Halka Moniuszki, Tosca i Madama Butterfly Pucciniego, Ulana z *Manru* Paderewskiego), czasem popełniając ten czyn w przypiływie szaleństwa, a także w następstwie swych nieuniknionych przewinień (co spotyka postaci kobiece u Wagnera – Elżę w *Lohengrinie*, Brunhildę w *Zmierzchu bogów*, Kundry w *Parsifalu*, ale także Marię w *Wozzecku* Berga) czy wręcz swych zbrodni (Balladyna z *Goplany* Żeleńskiego oraz Lulu Berga, Salome i Elektra Straussa, Katarzyna Izmałowa Szostakowicza).

W historii *Qudsji* trudno jest dostrzec nawet powierzchowne punkty styczne z tradycyjnymi fabułami operowymi; jeśli gdzieś się pojawiają, to jako zaprogramowane zabiegi kompozycyjne odwołujące się do określonych toposów, które w umyśle odbiorcy mają wywołać nie więcej niż daleki rezonans. W *Qudsji Zaher* schematyczna narracja wsparta na odwiecznej triadzie (miłość – zdrada – śmierć) w wydaniu bardziej lub mniej melodramatycznym nie istnieje. Halka także skacze do wody, lecz jej desperacki skok kończy całą operę i jest związany z tradycyjnym wątkiem odrzuconej miłości i społecznych uwarunkowań z tym związanych. *Legenda Bałtyku (Wineta)* Feliksa Nowowiejskiego rozgrywa się co prawda na wybrzeżu Bałtyku „w czasach przedhistorycznych”, lecz fabuła opery, ubrana w atrybuty mitologii słowiańskiej, podejmuje znów temat mało oryginalny na gruncie gatunku, jakim jest miłość zagrożona przez nieprzychylnie jej otoczenie. Wątek miłości i zdrady w *Qudsji* nie istnieje; pozostaje tylko śmierć. Jest ona za to wszechobecna. Jeśli szukać paralel, to, jak się wydaje, więcej wątków łączy *Qudsję Zaher* z operami Brittena, szczególnie z *Peterem Grimesem*, przez takie elementy tworzące atmosferę dzieła, jak osaczony przez los główny bohater, którego otacza wroga mu społeczność, morski *entourage* z dominującym obrazem sztormu, topoty śmierci

z wycieńczenia i śmierci w odmętach morskich. Podstawową różnicą – poza wymiarem estetycznym (m.in. realizm Brittenowski), muzycznym i literackim – jest jednak sam bohater, mężczyzna – zgorzkniały, mroczny, gwałtowny, posługujący się przemocą i ostatecznie sam jej ulegający. Na drugim biegunie znajduje się tytułowa bohaterka z *The Rape of Lucretia* (którą dodatkowo różnicują w stosunku do *Qudsji* chrześcijańskie naleciałości w finale), ulegająca przemocy, i – podobnie jak Peter Grimes oraz jak wiele operowych postaci kobiecych – w autodestrukcji szukająca wyzwolenia od przekraczającej wytrzymałość presji ze strony społeczności i swego własnego udręczanego sumienia, co wiążące się z jej domniemaną winą. Zagadnienie winy jest tu jednym z centralnych zagadnień; etyczny status bohaterów w operach Brittena jest jednak celowo niejednoznaczny. Grimes nie jest bezpośrednio winny śmierci swego pomocnika Johna; milczący chłopiec ginie w wyniku własnej nieostrożności; społeczność jednak wierzy w winę Grimesa i skazuje go na śmierć. Lukrecja również jest niewinna, to wrogie otoczenie zabiega o jej zgubę i tryumfuje; jej udziałem jest utrwalony wielowiekową tradycją topos zhańbionej kobiecej czystości, kobiety ulegającej najpierw przemocy zewnętrznej, a potem wewnętrznej. W ostatnich słowach opery *The Rape of Lucretia* chór męski śpiewa „All tyrants fall though tyranny persists. Though crowds disperse the mob is never less. For violence is the fear within us all. And tragedy the measurement of man”; symbolicznie wyrażając lęk samego kompozytora przed przemocą; zagrożenia przez społeczeństwo pławiące się w swej większościowej, zmaskulinizowanej kulturze heteroseksualnej³.

Opera Pawła Szymańskiego i Macieja Drygasa jest również przeniknięta krytycyzmem społecznym, choć rozgrywa się on w zupełnie innym wymiarze i jest znacznie bardziej wyrazisty. Nadaje to utworowi silny wydźwięk etyczny. *Qudsja Zaher* jest we wszystkich swych wcieleniach całkowicie pozbawiona winy. Winni są zarówno jej bezpośredni prześladowcy, jak i ci, którzy, szczerze otuleni płaszczem obojętności, odwracają się od jej cierpienia na granicy śmierci, w odpowiedzi na jej błaganie o pomoc, zamykając bramy dostatnich państw. Pierwowzór tej postaci, Afganka, która dała postaci tytułowej opery swoje imię i nazwisko, doznała takiego właśnie losu na granicy III Rzeczypospolitej Polskiej. Analogicznych historii uchodźców jest ogromnie wiele, jesz-

³ „Wszyscy tyrani upadają, a tyrania trwa. Choć tłumy się rozpraszają, tłuszcza nigdy nie topnieje. Bo przemoc to strach w nas wszystkich. A tragedia miarą człowieka”. Zwraca na to uwagę Claire. Seymour w swojej książce *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion* (Woodbridge 2004), pisząc, iż „Britten unikał badania lęku w sobie samym, skupiając się na chrześcijańskim wymiarze opery, który z jednej strony doświadczenie Lukrecji uniwersalizował, lecz również redukował możliwość jego własnej identyfikacji z jej cierpieniem” (s. 97). Autorka ta zadaje również retoryczne pytanie, „czy opery Brittena są w stanie przekroczyć homoseksualną dynamikę, która przenika tekst i partyturę i przekazać bardziej uniwersalne doświadczenie?”. I sama na to pytanie odpowiada, w pewnej mierze ulegając kanonom: „Dążył on do konsolidacji i afirmacji – do osiągnięcia równowagi pomiędzy tym, co mieszczańskie, i tym, co przynależy do świata cyganerii, do pogodzenia ze sobą tego co, apollińskie z tym, co dionizyjskie – po to, by stworzyć dobro i piękno, które mogą być ucieleśnione w jego sztuce. Choć jego opery można uważać za eksterioryzację jego wewnętrznego życia, za artystyczny eksperyment oparty na jego rzeczywistych i potencjalnych jaźniach i postawach, owo dążenie do odkupienia, osiągalnego w sztuce i poprzez sztukę, nie było jedynie poszukiwaniem indywidualnym, lecz mającym uniwersalne ludzkie znaczenie” (s. 334). Przekład autorki artykułu.

cze w latach, gdy opera powstawała, miały miejsce wydarzenia podobne lub znacznie bardziej tragiczne. Dziś nieustannie dzieją się kolejne.

Jeśli Britten z Peterem Pearsem *de facto* kierowali ostrze swej krytyki przeciwko społeczeństwu, poszukując korzeni przemocy w lęku, Szymański i Drygas idą zblizowaną drogą. Tu oskarżenie jednak dotyczy konsumpcjonistycznie nastawionych społeczeństw i państw z zamkniętymi dla uchodźców granicami. Należy do nich i Polska, i wiele innych państw mających na sumieniu ciężkie przewinienia: Szwajcaria (obozy i deportacje uchodźców z Afryki) czy Francja (deportacje Romów) oraz szereg innych, których XX-wieczna przeszłość lub teraźniejszość jest pełna znacznie cięższych, masowych zbrodni na skalę ludobójstwa.

Qudsja Zaher – nosząca tytuł będący odwołaniem do realnie istniejącej osoby, i poniekąd wskazująca na ów pierwowzór – celowo jednak (i poniekąd paradoksalnie) całkowicie oddala się od rzeczywistych dramatów ludzkich, umieszczając je na płaszczyźnie ponadjednostkowej. W ten sposób zyskuje wymiar refleksji o charakterze uniwersalnym, rozważającej ułomność idei demokracji, solidaryzmu społecznego. Jeśli dotyka najbardziej bolesnych problemów współczesności i historii, czyni to jednak w sposób wyrafinowany, kompozycyjnie doskonały, a zarazem nieoczywisty i trudniej uchwytny. Nie jest przecież dziełem publicystycznym, lecz dziełem sztuki. Nie wprowadza narracji tak dosłownie i społecznie zaangażowanej, jak sztuka krytyczna (przykładowo instalacje wideo Artura Żmijewskiego, dla którego najważniejsza jest komunikatywność i zaangażowanie w istotne kwestie społeczne). Tu przekaz jest filtrowany przez szereg złożonych nawarstwień, choć partytura również przewiduje elementy, które do instalacji wideo i intencji sztuki krytycznej się zbliżają. Taki charakter ma początkowy film z akcją „ratunkową” uchodźców na morzu, opatrzoną w aurę brzmieniową, tworzącą złudzenie realnego doświadczenia, jak w telewizyjnej relacji dokumentalnej. Ujawnia się tu nie tylko podskórny trop sztuki zaangażowanej Macieja Drygasa, który wielokrotnie współpracował z Pawłem Szymańskim nad filmami dokumentalnymi (wśród innych *Usłyszcie mój krzyk*), a także słuchowiskami radiowymi, lecz również zaangażowanie społeczne kompozytora, któremu – choć wydaje się całkowitym abstrakcjonistą – bynajmniej nie są obce zasadnicze kwestie etyczne współczesności. Świadczy o tym dobór filmów, do jakich napisał muzykę (m.in. *Schizofernia* 2001 Vitya Żelakevičiūtė-Drygas)⁴, a także instalacja *Crux Fidelis* na taśmę czasu Solidarności i stanu wojennego – z 1983 roku) czy wreszcie wypowiedzi kompozytora zawarte w wywiadzie zamieszczonym w niniejszym zeszycie „Res Facta Nova”.

Opera Pawła Szymańskiego w swym uniwersalnym przekazie wpisuje się w nurt wyznaczony przez nowatorskie dzieła sceniczne 2. połowy XX wieku, które zyskały rangę wypowiedzi filozoficznej, podejmując idee znacznie istotniejsze niż na przykład wyeksploatowane w różnych kontekstach tematy miłości, zdrady i śmierci. W nurcie tym, kompozytor występuje jako zaangażowany uczestnik historii, próbujący wnikać w logikę i brak logiki ducha dziejów, zachowujący swą integralność i niezależność, a co za tym idzie, zdolny jednocześnie do jej krytycznego lub choćby wybiórczego oglądu.

⁴ Kompozytor napisał również muzykę do spektaklu telewizyjnego Sceny Faktu Teatru Telewizji *Inka 1946. Ja jedna zginę* (2006) w reżyserii Wojciecha Tomczyka, dotyczącego powojennego mordu sądowego na sanitariuszce Danucie Siedzikównie z 5 Brygady Wileńskiej AK (muzyka została nagrodzona na Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry”).

Takim jest – by sięgnąć po kilka skrajnie różnych przykładów – Schönberg w *Ocalonym z Warszawy*, Grażyna Bacewicz w balecie *Pożądanie* i – w zupełnie inny sposób – Iannis Xenakis w balecie *Kraanerg*, który odwołuje się z jednej strony do idei abstrakcyjnych (tytuł oznaczający spełnione działanie) oraz quasi-historiozoficznych (idea międzypokoleniowej walki biologicznej, doprowadzającej do zniszczenia istniejących porządków politycznych, społecznych, artystycznych i innych – nieprzypadkowo utwór powstał ok. roku 1968). Wizjoner-outsider Harry Partch określił swoją kompozycję sceniczną *Delusion of the fury* (*Iluzoryczność furii*, 1966) jako „A ritual of dream and delusion”, w której wśród postaci pojawia się „głucha i krótkowzroczna sprawiedliwość”. Nie jest to opera; Partch należy do liczego grona kompozytorów, dla których opera jest już gatunkiem nie mającym zastosowania. Z kolei *Kopernik* Claude’a Viviera to zgodnie z podtytułem „rytualna opera o śmierci w dwóch aktach”, której – podobnie jak u Stockhausena – „przestrzeń imaginacji (...) to kosmos i duchy, które go zamieszkują”⁵. Tendencja odnawiająca gatunek, polegająca na przedstawianiu w operze idei, a nie tradycyjnych postaci będących nośnikiem fabuły, nasila się na przełomie wieków i na początku XXI wieku. Tak jest w przypadku kompozycji powstającej równocześnie z *Qudsją Zaher. Shadowtime* (1999-2004) Briana Ferneyhough, tak jak w przypadku Szymańskiego, pierwszej opery w dorobku kompozytora⁶. Podjęta tu zostaje, jak piszą autorzy *Po zmięrzchu. Eseje o operach współczesnych*, „większość wątków z filozofii Waltera Benjamina, w dziele przewijają się takie pojęcia, jak alegoria, aura, doświadczenie, Anioł Historii, Melancholia. Przedmiotem rozważań są: natura historii, czas i doczesność, a także możliwości transformacji lewicy politycznej”⁷. *Qudsja Zaher* to zatem dzieło mieszczące się we współczesnym nurcie operowym przez zastosowanie charakterystycznych środków wykonawczych i scenicznych (głosy solowe, chóry, orkiestra, partia taśmy, akcja sceniczna), a zarazem modyfikujące ten obszar przez odważne sięgnięcie w rejony zazwyczaj obce teatrowi operowemu. Ów efekt oryginalności na tle gatunku pochodzi ze współdziałania szeregu elementów – od nielinearnego planu temporalnego po takie elementy, jak nowatorskie na gruncie opery wokalne techniki (pseudo-rapowanie) i w nowy sposób zastosowane technologie (głos zmodyfikowany przez zastosowanie Vocodera); nagrane efekty dźwiękowe o rzadko spotykanym – nie tylko na gruncie opery – poziomie intensywności i „dotykaności” (m.in. dźwięki helikopterów, akcji ratunkowej, wody; narastającego szumu morskiego; tramwaju toczącego się po zakręcających torach, który brzmi raczej jak wagon hamujący na szynach) i szeregu innych, o których mowa będzie dalej.

⁵ M. Pasiecznik, T. Biernacki, *Po zmięrzchu. Eseje o operach współczesnych*, Warszawa 2012, s. 84.

⁶ W rozmowie z M. Kominkiem zamieszczonym w magazynie „Studio” (1996) mówił: „Gatunkiem, którego do tej pory nie uprawiałem, jest opera czy szerzej teatr muzyczny. Gdybym kiedykolwiek coś takiego miał robić, musiałbym znaleźć klucz, bo pójdzie po linii tradycyjnie rozumianej opery z postaciami obsadzonymi przez śpiewaków i z orkiestrą akompaniującą z kanału jest dla mnie nie do przyjęcia”.

⁷ *Ibidem*, s. 122.

Z perspektywy całości formy duże znaczenie posiada plan temporalny utworu, zapętlający doświadczenie czasu poprzez wskazanie na powracające wątki. Owa kolistość, czy zapętlenie, podkreślone środkami muzycznymi i scenicznymi, sprawia, iż doświadczeniem odbiorcy staje się – wraz z procesem interioryzacji obydwu wcieleń głównej bohaterki i towarzyszących jej procesów – idea wiecznego powrotu i wszechobecności archetypicznych figury kobiety padającej ofiarą społeczności. Uchwytne zarazem staje się idea powtarzalności historii czy raczej replikacji pewnych jej mechanizmów.

Z punktu widzenia środków narracyjnych zasada powtarzalności realizowana jest na różnych poziomach, w mikro- i makroskali utworu. Makroskalę formy budują rekursywne struktury wyznaczone przez powracanie poszczególnych odcinków formalnych o silnie skonstrastowanym wobec siebie typie narracji, wyrazie i znaczeniu. Jak powiedział sam kompozytor, „Cała ta opera jest w gruncie rzeczy formą reprzyzową, w której powtarzają się – mniej lub bardziej dosłownie – różne elementy. Choćby dwa lamente Qudsji czy jej ostatnia partia, która jest reprzyzą sekwencji o wieczności z I aktu, tyle że bez chóru”⁸.

Zasada powtarzalności jest zarazem stosowana w mikroskali poszczególnych odcinków opery, które z kolei zasadniczo są pozbawione wewnętrznych gwałtowniejszych kontrastów, choć dochodzi w nich często do nabudowywania pewnych napięć, piętrzących się w kulminacjach. Każdy z nich związany jest zwykle z jedną dominującą grupą wykonawców, zachowującą wyrazistą tożsamość, w której dominuje inny aspekt repetytywizmu i inny typ czasowości, a także inny rodzaj wyrazu:

(1) lamentacja głównej bohaterki – jako wyraz ekspresji indywidualnej – czas spowolniony, refleksyjny, którego wrażenie tworzą rekursywne liryczne frazy sopranu. „Arie” Qudsji w przebiegu utworu są elementem wyraziście wyodrębniającym się z pozostałych, najbardziej eufonicznym i najbliższym tradycji operowej;

(2) kantylna (mowa połączona z elementami śpiewanymi czy „zaśpiewami”) chóru mieszanego – jako emanacja zbiorowości, nieokreślonego rytuału – odcinki o tempie swobodnym, wyzwolone z pulsacji metrum, gdzie poszczególne głosy nakładają się na siebie warstwami aleatorycznie i heterofonicznie;

(3) skandowanie, śpiewo-mowa transformowana elektronicznie (przez zastosowanie vocodera) basu – jako hieratyczny „odczłowieczony” głos instancji wyższej – Przewoźnika do Krainy Umarłych, mającego hipotetyczną władzę nad zbiorowością; wyrokującego o przejściu do wieczności – czas równomiernie „tykający” urywanymi ósemkami, często na jednej wysokości dźwięku, ale także z przewodnią rolą trytonu i innych zgrzytliwych interwałów (sekundy i septymy);

(4) silnie urytmizowane skandowanie (mówiona recytacja lekcji historii) przez Nauczyciela połączone z wyliczankowo-rapującą techniką chóru chłopięcego – jako głos historii, racjonalizacja i deskryptywność – i czas precyzyjnie kontrolowany, żywy, pędzący naprzód, nasycony historiami, słowami i ich rytmem.

W tym ostatnim przypadku wyraziście ukazana jest zarazem synchroniczność narracji historycznej w punktach zetknięcia losu jednostkowego i wspólnotowego oraz

⁸ Wywiad zawarty w niniejszym zeszycie „Res Facta Nova”.

diachroniczny wymiar tej narracji, przez uwydatnienie procesu następowania po sobie kolejnych pokoleń.

Zapętlenie czasu współgra zarazem z perspektywą ekstemporalną oraz intemporalną – bycie poza czasem i byt w czasie zanurzony łączy się tu w bezpośrednim doznaniu. Odkompozytorska wskazówka otwierająca partyturę, i dotycząca prologu opery, zamyka się kluczowym stwierdzeniem: „Rzecz się dzieje współcześnie (to znaczy właśnie w tej chwili)”. Czym jest to „dzianie się”?

Akcja

We wstępnych uwagach do partytury czytamy opis filmu, który ma być prezentowany w prologu: „Na ekranie widać (jakby w transmisji TV) zdezelowany statek pełen uchodźców kołyszący się na wodzie. Słyszać morze, wiatr, helikoptery, przekrzykujących się ludzi, komentatorów radia i TV, sygnały radiowe, zakłócenia w eterze itp. Ze strzępów chaotycznych relacji przekrzykujących się dziennikarzy można zrozumieć, że statku z uchodźcami (którzy od wielu dni bez żywności i słodkiej wody tułają się po morzu) nie chce wpuścić do portu żaden z cywilizowanych krajów europejskich. Uchodźcy grożą popełnieniem zbiorowego samobójstwa. W pewnym momencie młoda kobieta (Afganka, Qudsja Zaher) wspina się na burtę, kołysze i – z desperackim krzykiem – rzuca się do wody”. Już tutaj, na samym początku opery, zaakcentowane jest – mimo pozorów – odrealnienie tej sytuacji. To nie Afgańczycy pokonują morza w chybottliwych łodziach i giną w odmętach oceanów; dotyczy to Afrykanów płynących w kierunku Włoch czy Turcji, Kubańczyków pragnących dotrzeć na Florydę. Drogi uchodźstwa z Afganistanu, Osetii – to drogi lądowe, przekraczane zielone granice, w górach... Tę listę szlaków uchodźców można mnożyć bez końca; kolejne dramaty i konflikty zbrojne uruchamiają nowe.

Owo zanurzenie odbiorcy opery w „dzianiu się tu i teraz” jest osiąganę przez zastosowanie szeregu innych środków, mających służyć tworzeniu dźwiękowych wrażeń „zatapiających” słuchacza – dosłownie i w przenośni – w przestrzeni dźwiękowej kreującej iluzję przebywania w przestrzeni morskiej. Otwierające operę dźwięki helikoptera krążącego nad łodzią uchodźców słyszalne ponad głowami widowni stwarzają złudzenie, że „oni” to „my”; że oto my wszyscy w tej łodzi jesteśmy, natężenie głośności wzmaga to nieomal fizycznie odczucie. Z kolei pod koniec opery, jeszcze przed epilogiem, w momencie gdy glissandem zanika ostatni dźwięk arii Qudsji, gdy padły jej słowa „nie warto zaśmiecać historii, wyrzuć z pamięci mój los”, brzmieniu orkiestry zaczynają towarzyszyć dźwięki sztormu morskiego, wiatru i wody. Początkowo *pianissimo*, a potem stopniowo *crescendo* w momencie osiągnięcia dynamiki *mezzo forte*. „Na ekranie pojawia się statek uchodźców, ten sam, co w Prologu. Nie ma na nim jednak już ani jednego człowieka”. Te didaskalia sugerują, że wszystko, co rozegrało się w ciągu kilkudziesięciu minut przebiegu opery, pokrywa się w czasie „realnym” z czasem „relacji” filmowej, z tragedią uchodźców. Czy wszyscy zginęli? Czy udzielono im pomocy i uratowano? W tym momencie ze względu na „warunki pogodowe” jest już na to za późno. Dźwięki sztormu stopniowo coraz bardziej narastają, „obraz z ekranu powoli znika”, w partiach orkiestrowych również dochodzi do zwiększania głośności i skracania pauz (*stringendo*), z alarmującym wyciem syreny. Dźwięki rozszalałej natury mają w końcu osiągnąć natężenie tak znaczne, iż zbliżają się do „granicy fizjologicznej tolerancji” i wraz z zagęszczeniem faktury mają całkowicie zagłuszyć orkiestrę. Zgodnie z partyturą „w końcowej fazie powinno powstać złudzenie, że kaskady wody

przelewają się przez scenę i widownię”. Po gwałtownym przerwaniu tej wizji żywiołu następuje gwałtownie z nim kontrastująca, niemal całkowita cisza, w której słychać dźwięki sączącej się i kapiącej wody. Znajdujemy się jakby w ogromnej jaskini bezczasu. W Epilogu opery z oddali dochodzi śpiewany przez chór chłopięcy psalm, w ciemności wybrzmiewa ostatnie współbrzmienie, a przy tym „Cały czas słychać ciekącą i kapiącą wodę. Zapala się oznakowanie wyjść awaryjnych. Publiczność opuszcza salę. Wszędzie jest woda – nie sposób wyjść z teatru suchą nogą...”

*Dźwiękowość
– środki i efekty
a wymiar filozoficzny opery*

Lamentacjom Qudsji opadającej na dno od początku towarzyszą przejmujące brzmienia opadających glissand i wibrafonu (gra smyczkiem, *senza motore* i z pedałem) – odrealnione, metaliczne, lecz w jakiś sposób lamentujące z nią razem – to spojrzenie „ludzkie” akcentuje krótka fraza (w normalnych warunkach sielskiego) oboju oraz wyłaniający się wśród odczłowieczenia fragment niedoścignionej zaprzepaszczonej harmonii, przeszłości czy raczej tej idealnej metarzeczywistości wibrującej gdzieś w oddaleniu swym nieosiągalnym pięknem – to strzępek kanonu. Zdaje się on – jeszcze wyraźniej niż w innych, „absolutnych” dziełach Szymańskiego – odbiciem platońskiej idei, ukazującym poprzez swoje chwilowe uchwytnie piękno tym wyraźniej ową jaskinię, w której pozostajemy. Tym bardziej uchwytny staje się ów rozziw; dogłębne pęknięcie świata rodzące się z przemocy.

Poza glissandowo opadającymi wykrzyknikami w momencie opadania jej na dno na początku opery pierwsza z lamentacji Qudsji (scena 2) budowana jest z długo brzmiałych dźwięków i odległych skoków interwałowych. Na tle słów „Kimkolwiek jesteś... wieczność jest właśnie taka” powtarzanych przez chór Qudsja śpiewa (t. 357-410): „Kimkolwiek jestem, skądkolwiek przychodzę, dziś stoję na progu wieczności. Mój zegar już do pośpiechu nie zmusza. Bo po cóż się spieszyć, gdy każda sekunda trwać [dźwięki przypisane do tych słów zaczynają się układać w akordy oparte na progresji po kole kwintowym] może minutę [tu dotychczasowy porządek kwintowy „zaburzony” jest przejściem w progresję tercjową, a następnie w akordy zwiększone] albo nieskończoność [te słowa podkreśla oparcie ich na składnikach akordu E-dur, zgodnych z centrum tonalnym (unisonowo-oktawowe E smyczków), brzmącym przez całą tę część sceny drugiej]”. A więc choć pierwotnie przebiegi złożone z tercji wielkich towarzyszą pierwszej lamentacji Qudsji, wprowadzony jest też szczególny koloryt akordu, wszechobecny w pierwszej z *Pieśni do słów Trakla* (z 2002 roku, a więc pisanych w tym samym czasie), gdzie pojawia się on rozsnuty, z domieszką kwarty, obrazując opadające liście, opadające gwiazdy, sen o ciemnych morzach, smutne słowa, których sensu nie da się zrozumieć. Na słowach „wieczność jest właśnie taka” powtarzanych przez Qudsję z towarzyszeniem chóru budowana jest kulminacja tutti, po której, w charakterystyczny dla Szymańskiego sposób, następuje kilkusekundowa pauza generalna. Słowa te przejmuje teraz Przewoźnik przypominający o konieczności zapłaty za przewiezienie na stronę wieczności. Qudsja jest jeszcze w swym wcieleniu afgańskim, co podkreśla piękna suknia, w której występuje od początku. Rytuał nie stroni od śmieszności – tak też zachowują się reżyserowani przez Nekrošiusa topielcy, mówiący niezbornie, wielożycznie o monetach, których nie mają.

W scenie trzeciej, w której pojawia się nauczyciel, wypowiadając swe credo, w nawiązaniu odniesieniu do powtórzonej przez niego wypowiedzi Przewoźnika, którą powtarza: „Słowa... słowa... słowa... Bez ład / bez formy / bez znaczenia”. Wypowiada Tym credo jest jego tu swoją wiarą w znaczenie historii: „A jeśli poskładać je z sensem... Jak archeolog co kurhany penetruje / Ja od wieków zgłębiam ludzkie dzieje / I wpisuję je w pamięć pokoleń / Bo czy można dzielność narodów milczeniem zasłaniać? / Wieczna jest księga historii / Bo w głowach ukryta / wieczna przez pamięć co na jej straży stoi”. Tu Nauczycielowi towarzyszą uczniowie: pojawia się recytujący, rapujący przekazy historyczne chór chłopców. Według libretta należą oni do Szkoły Lögsögumadrów, czyli mitycznej islandzkiej „akademii”, w której, którzy, jak wyjaśnia libretto, „ponoć przed wieloma wiekami w Islandii „chłopcy mający zdobyć kwalifikacje potrzebne do pełnienia urzędu Lögsögumadra (mówcy prawnego) byli poddawani od wczesnego dzieciństwa surowym ćwiczeniom pamięci” w specjalnych akademiach”. Qudsja [u Nekrošiusa jest już w innym, dawnym wcieleniu (co sygnalizuje inna suknia, haftowana w runy), intonuje swą drugą lamentację słowami „Bądź pozdrowiona śmierci”. Ten odcinek jest jeszcze silniej nasycony liryzmem niż lamentacja pierwsza, inne są tu również zastosowane środki; zamiast interwałów o dużej rozpiętości utrzymanych w długo brzmiących wartościach rytmicznych linia wokalna jest znacznie bardziej zbliżona do jakiegoś archetypu tradycyjnej lamentacji, złożona z zapętlających się niewielkich, sąsiadujących ze sobą dźwięków, w kolejnych powtórzeniach rozbudowywany stopniowo o melizmaty wskazujące na wzmaganie się temperatury emocjonalnej. Przejmujący jest też tekst Qudsji pozdrawiającej śmierć jako upragnione zakończenie okrutnego życia, podawany stosunkowo krótkimi frazami, tak jakby brakło jej oddechu i siły, kończy je naturalnie opadającymi glissandami, zbliżającymi jej śpiew do jakiegoś uogólnionego tradycyjnego lamentu: „Za dobre słowa, których nie słyszałam. Za czuły dotyk, którego nie poznałam. Za pragnienia, które się nie spełniły. Za sny, których nie śniłam. Za łaskę, której nie doświadczyłam [tu w tym miejscu przy melizmatach pojawia się też skrawek kanonu w głosach fletów i klarnetów]. Za drogę, która wiodła donikąd” – tu następuje koda tej lamentacji, z brzmieniem rozstrojonej harfy, zdefigurowanym skrawkiem kanonu, chwilowym poszerzeniem obsady i wzmożeniem dynamiki do *fortissimo*. Lamentację przerywa dramatycznymi, a zarazem lirycznymi wykrzyknikami „Bądź pozdrowiona, śmierci”, które dodatkowo są podkreślone wejściami trąbek i rogów (w wystawieniu opery przez Nekrošiusa chłopcy w tle wykpiwają niejako tę warstwę, bawiąc się w straszenie, w kreując mityczne potwory, bawiąc się poruszając kłami podobnymi do kłów morsów). Gdy Nauczyciel przerywa ów lament, mówiąc „skądś znam te słowa. Już ktoś podobnie nad swoim losem się żalił”, rozpoczyna się, wraz ze zmianą tempa, jeden z napiętniejszych momentów opery, przepełniony melancholią i liryzmem (t. 620-630). To również (jak już we wcześniejszym przebiegu) następuje fragment bez metrum, gdzie wejścia instrumentów zsynchronizowane są jedynie z linią głosu solowego opadającego glissandami. Jej błagalny głos Qudsji, oscylujący na dźwiękach des-c wpisuje się w przestrzeń otaczającą te dźwięki tercji małej cis-e utrzymywanej przez skrzypce, jest prośbą do Nauczyciela: „Panie, mówią, żeś w księgach uczony, że znasz historię każdego kamienia. Więc pytam, choć wstyd mi, że prozą zawracam ci głowę. Gdzie szukać mam złotej monety, żeby zapłacić za podróż do kraju, gdzie wieczne jest trwanie”. Przy ascetyzmie środków kompozytorskich uderzający jest magiczny moment, gdy, jakby dotknięciem różdżki, przekornie na (czyżby ironicznych) słowach „prozą”, osiągniętych wielkim skokiem f¹-a², śpiew Qudsji (zachwycająco realizowany przez Olgę Pasięcznik) otulony zostaje na chwilę

w brzmienia pełne czułości i piękna, tak jakby kompozytor sam chciał postać tę otulić w ciepły płaszcz. Owe brzmienia wykreowane są w ten sposób, iż obok wcześniej dołączającego do glissand partii wokalne i zsynchronizowanych z nimi wysokościowo glissand drugich skrzypiec i klarnetu dodane są także wiolonczele. Wówczas następuje rozpoznanie Qudsji jako Astrid (według libretta to „młoda kobieta z jednego z dawnych plemion nordyckich; poprzednie wcielenie Qudsji sprzed wielu wieków”), która tysiąc lat temu zapłaciła już za podróż do wiecznej krainy. Ogromne opadające glissando wydaje się cofać czas, przy rosnącej dynamice, zakończone gwałtownie, co podkreślone jest bartózkowskim pizzicato i grą *con legno* kontrabasów. Następuje rapowana recytacja – opis losów tragicznych Astrid. Narracja ta przechodzi na chwilę we fragment *cantando*, gdy śpiew chłopców realizowany jest „na dowolnych wysokościach. Położenie nut wskazuje jedynie przybliżony kształt melodii”, co tworzy dysonansowy, nieprzyjemny dla ucha efekt. Towarzyszy im dynamiczna warstwa perkusyjna, złożona z coraz większej ilości instrumentów. Dramatyzm opowiadanej historii narasta, jest ona coraz bardziej niepokojąca – faktura gęstnieje, przy wznoszących się glissandach smyczków. Qudsja Zaher, stapiająca się już z Astrid, nie jest w stanie słuchać najtragiczniejszych momentów opowieści o sobie i swym synu skazanym na śmierć głodową („I trzy dni, i trzy noce słyszałaś, jak o pomoc krzyczał, a potem ucichł”). Najpierw przerywa to słowami „Panie, zlituj się, Panie...”, później krzykiem „dość” i lamentacjami.

Scenę czwartą otwiera według opisu w partyturze następujący obraz, po początku zbliżonym do odgłosów burzy, które potem powracają: „Powolne rozjaśnienie. Po morzu płynie łódź pełna uciekinierów – wśród nich Astrid. Bez trudu można poznać, że jest to sama osoba, co Qudsja. Realia są jednak inne – czas cofnął się o wiele wieków”. Perkusiści mają być ukryci wśród tłumu uciekinierów na łodzi” (te wskazówki nie są respektowane przez Nekrošiusa). Dodatkowe wskazówki kompozytora wskazują, iż „w tej scenie oboje grają stale *forte* bez niuansów dynamicznych, surowym „szalającym” dźwiękiem bez wibracji (...)”. Śpiewaczka jest ta sama, co wcześniej, w tej scenie śpiewa jednak „stale *forte* jakby surowym głosem, bez wibracji, jakby „piersiowym” rejestrem, nie unikając załamań głosu i zmiany barwy przy zmianie wysokości dźwięku”. Astrid skarży się, pozostając na jednej wysokości dźwięku (*d2*), z dodanymi krótkimi glissandami i innymi ornamentami: „Cóżem takiego sprawiła, potężni bogowie, żeście mnie odtrącili, gdy o pomoc wołała. Ciebie pytam Odynie i ciebie Thorze, i Ciebie Balderze. Czy za mało modlitw szeptałam, czy za mało ofiar składałam, czy za mało run wypisałam”. Wymieniani się kolejni bogowie i ponawiane prośby, do których dołącza zbiorowość, zawodząco powtarzając swe prośby. Słychać już tylko odgłosy burzy. W tym momencie kończy się akt I: „Łódź Uciekinierów oddala się. Powolne ściemnienie”.

Sceną pierwszą II aktu rozpoczyna się następująco: „Nauczyciel i Chór Chłopców (ci sami, co poprzednio, ale we wcieleniu sprzed wielu wieków), [którzy – K.N.M.] stoją na brzegu morza pod murami miasta. Jest to Jumneta – legendarne, nieistniejące już dziś, słynące z bogactwa miasto. Ponoć w tajemniczych okolicznościach zostało zniszczone i zatopione przez morze”. Chłopcy recytują historię Astrid, „co po morzu osiem dni i osiem nocy łodzią po morzu błędziła”. Gdy u bram Jumnety odmówiono jej pomocy, rzuciła się do morza, przekląwszy miasto. Chór Chłopców, zapowiadając, że bogowie przekleństwo to usłyszeli, znika ze swym Nauczycielem. „Tymczasem w Jumnecie trwa festyn z okazji święta płodności”. Tu pojawia się najdłuższy fragment czysto instrumentalny partytury, ze strukturą kanonu wpisaną podskórną, na wzór wcześniejszych utworów orkiestrowych Pawła Szymańskiego, najbliższą utworowi *Sixty-odd Pa-*

ges z roku... . Budowana jest ogromna kulminacja, przerywana „odgłosami grzmotów”; pod koniec chór krzyczy „Odynie”, słysząc też krzyk Astrid, która „wychodzi na burzę łodzi ... z krzykiem skacze do wody”. Następuje nagłe całkowite ściemnienie, wszystko zanika. Po chwili przy powolnym rozjaśnianiu „Astrid lamentując opada na dno morza”. Tu zaczyna się wspomniana reprzyza opery; lamentacje Astrid są powtórzeniem (choć wcześniej o wieki) lamentacji opadającej na dno morza Qudsji. Woła też ona ponownie „bądź pozdrowiona śmierci”, po czym znów następuje „powolne ściemnianie – aż do całkowitej ciemności”. Niepokojący głuchy rytm wielkiego bębna, do którego dołączają kontrabasy i tryle ćwierćtonowe wiolonczel, przygotowuje scenę drugą tego aktu, gdzie znów „widać Nauczyciela i Chór Chłopców na dnie morza na porośniętych zielskiem ruinach Jumnety (znów czasy nam współczesne – jak na początku aktu I)”. Skandują oni opowieść, przy narastającym wybijaniu miarowego rytmu, co uzyskiwane jest m.in. przez poszerzanie obsady. Gdy historia przestaje przemawiać, rozpoczyna się scena trzecia: „Widać ten sam pejzaż co w poprzedniej scenie wypełniony mamrocującymi i szukającymi czegoś Topielców. Nauczyciel z Chórem Chłopców są tam nadal”. Wśród W wielojęzycznego wielojęzycznego magmie mamrotania wylaniają się takie słowa jak „czekam”, „warum” i in. Podczas gdy Nad chórem Topielców słyszany jest na pierwszym planie, dominuje Przewoźnik do Krainy Umarłych, który powraca „na swej łodzi (lub innym pojeździe)”, który powraca. Topielcy walczą ze sobą o przejście do wiecznego życia, co przerywa im Przewoźnik komediowo brzmiącymi słowami „Uczście się, bo uszy bołą”. Powraca także Qudsja w swej szacie z początku ze słowami „Panie wybaczyć, że zawracam ci głowę / Lecz tysiąc lat temu / Już raz zapłaciłam za trud wiosłowania”. Przewoźnik nie rozpoznaje w niej Astrid, pojawia się zatem Chór Chłopców z Nauczycielem i zaczyna ponownie recytować jej historię. Przerywa to Przewoźnik obcesowymi słowami „Dostyć! Wsiadaj kobieto / Bo nie mam cierpliwości / Słuchać tych bajek”. W tym momencie „Qudsja wsiada na Łódź Przewoźnika wraz z tymi Topielcami, którzy mieli złote monety na zapłatę za podróż. Spora część Topielców zostaje. Łódź Przewoźnika powoli odpływa”. Qudsja śpiewa ponownie arię będącą nawiązaniem do jej lamentacji w akcie I: „Kimkolwiek jestem / Skądkolwiek przychodzę / Dziś stoję na progu wieczności”. Dodaje tu jednak: „Zamykam mą księgę / Bez żalu to czynię. W pierwszym jej tomie / Gdy byłam Astrid / Niczego prócz bólu nie doświadczyłam / Drugi tom na równi z pierwszym jest żalony / Wyrzuć z pamięci mój los, Nauczycielu / Nie warto... / Nie warto zaśmiecać historii”. Gdy powtarza te słowa, według libretta „Ostatnie słowa Qudsji dobiegają już z oddali. Z góry powoli opadają różne przedmioty, jakby należące do ludzi, którzy dopiero co utonęli w morzu”. Stopniowo zapada całkowita ciemność. Wtedy, po pewnym czasie, pojawić się ma na chwilę statek uchodźców, ten sam co w Prologu, lecz już bez żadnego człowieka, zaś „odgłosy sztormu morskiego są coraz głośniejsze, w końcu całkowicie zagłuszają orkiestrę”. Następuje epilog, w którym „trudny do zniesienia hałas się urywa” i w ciemności „Z oddali na tle dźwięków sączącej się wszędzie wody słysząc śpiewany Psalm”. To Psalm 68, śpiewany po łacinie przez chór chłopięcy. Słowa polskie w przekładzie księdza Wujka brzmią: „Wybaw mię, Boże, boć weszły wody aż do dusze mojej ulgnąłem w błocie głębokości i dna nie masz. Przyszedłem na głębokość morską a nawałność mię ponurzyła”. To niezwykle, mistyczne, wydłużone zwieńczenie opery – właściwie całkowite przeciwieństwo tradycyjnie rozumianego finału operowego.

Gdy rozpatruje się wersję, w jakiej opera po raz pierwszy w swej historii została wystawiona na scenie, szereg cech tej wizji autorstwa Eimuntasa Nekrošiusa skłania do pytania o ich znaczenie, domaga się rozumienia i interpretacji. Ascetyczna realizacja *Qudsji Zaher* przez litewskiego reżysera i jego zespół w znaczny sposób modyfikuje bowiem wyjściowy obraz opery takiej, jaka zawarta jest w partyturze i didaskaliach, niejednokrotnie nie respektując ściśle wskazówek kompozytora, który – opisując warstwę dźwiękową towarzyszącą fragmentowi filmowemu w prologu – wyraźnie zaznaczył: „Niezależnie od przyjętej konwencji treść opisana w didaskaliach [powyższy cytat dotyczący łodzi z uchodźcami] powinna być zrozumiała”⁹. Redukcja środków, sprowadzenie ich do archaicznych „materia prima” (kamień, gałąź, drewno, tkanina, kości), rezygnacja z współcześnie stosowanych nowoczesnych akcentów audiowizualnych, w tym z filmu otwierającego operę, dodanie własnych rozwiązań reżyserskich, w partyturze nie przewidzianych, sprawiają, że opera zostaje ukazana w jeszcze silniej zuniwersalizowanej wizji, znajdującej się niejako poza czasem i wszelkim kontekstem bieżących wydarzeń. Zarazem minimalizuje ona zaprogramowane w partyturze środki kreujące iluzję, przenoszące widzów w rzeczywistość opery – pomijając nie tylko „dokumentalny” film z początku, lecz także w zakończeniu opery, w którym chodzi o to, by widzowie mieli dojmujące wrażenie wszechogarniającej wody (według wskazówek odkompozytorskich: „cały czas słyhać ciekącą i kapiącą wodę. Zapala się oznakowanie wyjść awaryjnych. Publiczność opuszcza salę. Wszędzie jest woda – nie sposób wyjść z teatru suchą nogą...”). Reżyser zlekceważył tę część wizji kompozytorskiej, idąc jakby na przekór tendencjom współczesnych realizacji operowych, które nawet bez takich rozwiązań przewidzianych przez kompozytorów włączają fragmenty filmowe w przedstawieniach klasycznego repertuaru. Tu, paradoksalnie, choć sama partytura przewiduje użycie filmu jako silnego otwarcia utworu – reżyser zdecydował się na pominięcie tych środków. A zatem opera prowokuje Nekrošiusa do własnego, silnie zindywidualizowanego jej odczytania i zostaje przefiltrowana przez jego specyficzną wrażliwość. Z jednej strony stosuje on zamierzoną obfuskację, czyli celowe zaciemnianie czytelności przekazu, nasycenie symboliką, z natury rzeczy symbolu – niejasną, rytualizację i wraz z nią оголоcenie środków inscenizacyjnych do elementów najprostszych. Z drugiej strony – świadomie odrzuca wszelkie elementy, nawet te przewidziane w partyturze, które mogłyby dziełoprzybliżyć, uwspółcześniać, uatrakcyjniać, komunikować konkretne znaczenia.

Bez znajomości symboliki stosowanej przez Eimuntasa Nekrošiusa – także w teatrze niemuzycznym – niełatwo jest przeniknąć jej sensy, toteż warto sięgnąć po interpretacje teatrologiczne, by wniknąć w ten świat¹⁰. Za obsesję i najważniejszy temat

⁹ Objaśnienie na s. 290 partytury.

¹⁰ Dość wspomnieć, że dla niektórych autorów recenzji w Polsce symbolika teatru Nekrošiusa okazała się „piętrowa i zupełnie nieczytelna”: „Reżyser wprowadza bowiem jeszcze więcej elementów: przez scenę przetaczają się tabuny chórzystów i statystów, którzy wnoszą rozmaite przedmioty, wykonują nieokreślone gesty... Cały ten zgiełk sceniczny sprawia wrażenie, jakby chodziło o przykrycie jakiejś pustki”. M. Pasiecznik, *Po-modernistyczna pustka*, „Odra” 2013, nr 7.

przedstawień litewskiego twórcy Łukasz Drewniak uznał umieranie: „Jak na scenie pokazać śmierć? Jak sprawić, żeby widz uwierzył, że aktor nie udaje martwego leżąc bez ruchu, że naprawdę umiera, bezpowrotnie, nieodwracalnie?”¹¹. Śmierć to także temat przewodni *Qudsji*; w wizji Nekrošiusa zostaje ona jednak dodatkowo zwielokrotniona, w bardzo szczególny sposób. Właściwie wszystkie momenty w przebiegu opery, które dają ku temu sposobność, są przez reżysera wykorzystane dla ukazania wszechobecności zagrożenia otaczającego Qudsię. I nie jest to bynajmniej zagrożenie ze strony żywiołu, tu unieruchomionego w postaci zdrewniałych, zastygłych fal. To zagrożenie ze strony ludzi; obojętni pseudopolańcyce ofiar w morskich odmętach niezauważalnie przeistaczają się w zgrzebnych chłopów godzących w Qudsię widłami, zaś drewniane fale stają się zmrożonymi bronami ziemi, nad którymi ślania się delikatna i przerażona, nieudolnie odpierająca atak kobieca figura. Nie ma przecież tych wątków w partyturze; trudno zatem oprzeć się wrażeniu, iż reżysera, urodzonego siedem lat po wojnie, prześladowają obrazy rozgrywającego się tu, w Europie Środkowo- czy Północno-Wschodniej, ludobójstwa, że ma on te obrazy pod powiekami. W tych urzekających, sielskich krajobrazach, wśród jezior, lasów i pól, niespełna dwa miesiące po przegranej przez wojska radzieckie bitwie pod Rosieniami (Raseiniai, 23-27 czerwca 1941), jednej z pierwszych i najważniejszych bitew operacji „Barbarossa”, dokonano mordów na okolicznej ludności żydowskiej. W lesie sosnowym w Tytuvėnai (Cytowiany), odległych o nieco ponad 20 kilometrów od rodzinnej wsi reżysera, Pažobris, w sierpniu 1941 roku rozstrzelano 160 żydowskich kobiet, dzieci i starszych osób (według danych podawanych przez Yad Vashem sprawcami byli członkowie Litewskiego Frontu Aktywistów z Raseiniai). Obok wsi Legotiškė (odległej od Pažobris o ok. 50 km) 22 sierpnia rozstrzelane zostały 340 żydowskie kobiety i dzieci z pobliskiego miasteczka Nemakščiai (Niemokszty)¹².

Jeśli jeden z dziennikarzy komentujących operę zauważał powierzchwne cechy wspólne [„Łączy ich wiek (Nekrošius to rocznik 1952, Szymański – 1954), zamiłowanie do perfekcjonizmu, jawna niechęć wobec medialnego i salonowego blichtru, pracowitość oraz izolowanie się od świata i ludzi”]¹³, dopiero z odczytywania głębszych warstw wystawienia *Qudsji* wyłania się sieć głębszych powiązań innego rzędu. Należy do nich właśnie refleksja mieszcząca się w sferze kategorii etycznych, zakorzeniona w katastrofie, w ostatecznym pęknięciu historii w połowie XX wieku, fundamentalna niezgoda na zamykanie się w czystym estetyzmie, odwaga ukazania brzydoty, ogołocenia, prymitywizmu zła.

W *Qudsji* zamiast początkowej filmowej akcji „ratunkowej” Nekrošius wprowadza na proscenium krótką akcję rozgrywającą się jak gdyby w zupełnie innym, całkowicie nieokreślonym miejscu i czasie, porażającą naturalistycznym ukazaniem przemocy. To obraz kamieniowania młodej kobiety o długich włosach, która rozpaczliwie krzyczy za każdym razem, gdy uderza w nią kamień. Patrzymy na ten obraz z przerażeniem, w osłupieniu, to dzieje się szybko; już po chwili anonimowa ofiara zostaje przez swych oprawców zawinięta w dywan i wyniesiona z pola widzenia. To właśnie na ten dodany

¹¹ Ł. Drewniak, *Ostatnie namaszczenie* (temat śmierci w teatrze E. Nekrošiusa), „Kontrapunkt” (Magazyn Kulturalny „Tygodnika Powszechnego”) 2000, nr 8/9 s. 14. Autor ten wcześniej opublikował tekst *Eimuntas Nekrošius: udręka, sanktuarium*, „Dialog” 1998, nr 8, s. 102-120.

¹² Więcej informacji na stronie: http://www.yadvashem.org/yv/en/about/institute/killing_sites_catalog_details_full.asp?region=Raseiniai&title=Raseiniai%20county.

¹³ Jacek Tomczuk, *Jak Polak i Litwin operę stworzyli*, „Newsweek” z 23 kwietnia 2013.

nawias (można go pominąć lub nie, jak to z nawiasem bywa) nałożony jest rozgrywający się na właściwej scenie, w głębi, obraz Qudsji, wobec której zbiorowość – osoby porządkujące obraz po katastrofie, flegmatycznie sprzątające i strzepujące kamizelki ratunkowe – stopniowo zachowuje się coraz bardziej agresywnie. Reżyserska wizja z kraju ościennego przenosi akcję w świat środkowoeuropejskiej śmierci wśród twardej grud zaoranej ziemi, widel i innych sielskich obrazów. Atmosferę wszechogarniającej agresji potęguje bardzo głośnie, metaliczne brzmienie helikoptera. Owo nakładanie realiów, ukazane przy tym z całkowitą prostotą, ascetycznymi środkami, tworzy efekt uniwersalizmu metarealistycznego.

To charakterystyczne: „Reżyser otacza aktorów przedmiotami, których funkcja staje się zrozumiała tylko wtedy, gdy zostaną użyte. (...) Rekwizyty w teatrze Nekrošiusa to zazwyczaj autentyki, które sam gdzieś znalazł” (Drewniak). Rzeczywiście, z początku nie wiadomo, po co zostają wniesione na scenę otoczaki, widzimy je z początku jako „niewinny” przedmiot, wyglądają zwyczajnie, mogłyby pochodzić z każdej rzeki. Dopiero po chwili stają się narzędziem mordu. Potem pozostają na scenie, jakby gotowe do powtórnego użycia. Podobnie długie żerdzie, używane początkowo do „wyławiania”, po chwili służą do zastraszania Qudsji. Zakończenie opery jest przez Nekrošiusa rozegrane zupełnie inaczej niż przewiduje to partytura: nad drewnianymi falami, po których zsuwają się postacie ludzkie, przepływa „statek”, a właściwie jego światła, jak w aranżacjach filmowych Felliniego, a pod sam koniec na falach pojawiają się chłopcy wznoszący wysoko w górę wcześniej zdejmowane w niemal zupełnej już ciszy swoje buty. Trzeba wiedzieć, co wyjaśnił Łukasz Drewniak, że „stare znoszone buty zawsze symbolizują u Nekrošiusa życie”; takiego rekwizytu użył m.in. w swym *Hamlecie* z 1997 roku. To przy tym „wcale nie martwe elementy dekoracji, ale bracia-aktorzy. Sobowtóry bohaterów, bo człowiek zużywa się w tym świecie jak przedmiot”. A ponieważ „ironia jest formą obrony przed rozpaczą. Dlatego u Nekrošiusa śmierć przybiera czasem formę zabawy”, ten rys widać też w bliskiej mu także pod tym względem *Qudsji Zaher*. Co istotne, jak podkreślał Drewniak, „Nekrošius pozostaje uparcie wierny ubogiej i surowej scenografii. Żeby umrzeć, nie potrzeba wiele. Żeby pokazać w teatrze, jak się umiera, trzeba jeszcze mniej. Dlatego w finale przedstawień zabiera aktorom wszystko. „Jesteś sam, poczuj, jak to jest, kiedy nie ma już nic”. Wtedy powstaje wrażenie, jakby to nie aktorzy umierali, tylko my sami – widzowie. Nie patrzymy na śmierć Makbeta, Hamleta, Don Juana, ale na własną”. Reżyser „czyści przestrzeń do tego, co najpotrzebniejsze. Żeby była jak pobożowisko, cmentarz, pokój, w którym ktoś umarł”¹⁴. Dziś media przynoszą co kilka dni lub kilka tygodni nowiny o ukamienowanej gdzieś kobiecie. Oglądanie wstrząsającej, naturalistycznej sceny kamieniowania czyni z nas niemych i bezradnych świadków mordu – mimo świadomości, że jesteśmy w teatrze, granica między wygodną kondycją widza a nieobojętnego świadka zostaje zaburzona, a może nawet zburzona. Aby dokonać tego wprzęgnięcia, Nekrošius nie musi odwoływać się do filmu. Wręcz przeciwnie, dokonuje właśnie zniszczenia tej sfery komfortu, jaką zapewnia oglądanie obrazu na ekranie.

Te cechy opery i jej wystawienia zostały docenione przez recenzentów na świecie; sama opera znalazła się w gronie trzech finalistów prestiżowej nagrody International Opera Awards za rok 2014 w kategorii premiery światowej (ostatecznie nagrodę uzyskał *Kupiec wenecki* Andrzeja Czajkowskiego wystawiony przez Festiwal w Bregencji;

¹⁴ Ł. Drewniak, *op. cit.*

trzecim finalistą był Philip Glass ze swą nową operą). Shirley Apthorp w „The Financial Times” napisała, że „choć język kompozytorski Szymańskiego jest zakorzeniony w tradycji, jego pierwsza opera śmiało eksperymentuje z formą, narracją i czasem”. Zauważa, iż „podobnie jak większość współczesnych oper odnoszących się do przebiegu czasu i rozgrywających się w mglistym świecie pozagrobowym (*What Next?* Elliotta Cartera, *Matsukaze* Toshio Hosokawy, *Passion* Pascala Dusapina), *Qudsja Zaher* jest poniekąd przeżyciem czystocowym”, że powolny przepływ czasu uwiera, boli, że tak jest to pomyślane. Wskazuje też na wykreowany przez Nekrosiusa „klimat statyczności z innego świata” („mood of otherworldly stasis”) wśród „okazałego świata zamaryżowanych czarnych fal” („a gorgeous world of frozen black waves”)15. Alex Ross w „New Yorkerze” podkreślał, że pojawia się tu kilka fragmentów neobarokowych, kreująca „rytualną dziwność” partytura unika jednak odniesień historycznych: „Są tu wysokie, dysonujące akordy instrumentów dętych, jak cięcie stali, opadające glissanda smyczków (...), niskie, stłumione dźwięki preparowanego fortepianu, brzmiące jak dźwięk sonaru”16.

Natomiast wśród piszących recenzje w Polsce z niewielkimi wyjątkami właściwie zabrakło prób zrozumienia tego złożonego dzieła. Można nawet odnieść wrażenie, że z jakichś przyczyn osoby te nie podjęły próby zrozumienia, czy tym bardziej interpretacji, ale nawet wsłuchania się w operę, z niebywałą wyniosłością i obskurantyzmem odmawiając jej jakichkolwiek zalet. Ewa Szczecińska w „Ruchu Muzycznym”, kwalifikując operę jako „porażkę artystyczną”, zarzuciła jej kolejno: brak liryzmu, pełnokrwistych emocji, wzruszenia, uniesienia, energii. Jednocześnie, przywołując jednym tchem owe mocno anachroniczne kategorie rodem z XIX wieku, autorytarnie i nie posługując się bynajmniej stylem wysokim, dała wyraz swemu przekonaniu, iż „Miłośnicy eksperymentu i nowatorstwa w ogóle nie powinni tego spektaklu oglądać – wynudzą się straszliwie”. Rzucony przez autorkę, wielce dyskusyjny, argument: „przecież w każdej, nawet najbardziej eksperymentalnej operze, chodzi właśnie o katharsis”, służy tylko po to, by stwierdzić, że tu katharsis brak. Subiektywny, skrajnie negatywny osąd rozszerzony został również na kostiumy, które „nie współgrają” z prostotą koncepcji scenicznej: „Worowate suknie i przasne mundurki, które mają akcentować opowieści, są po prostu brzydkie, a co gorsza neutralne w swej brzydocie”. Słusznie natomiast zauważa, nie rozumiejąc jednak sensu tego zabiegu i wplatając to do swego katalogu zarzutów: „Wszystko tonie w szarzyznach, zdaje się pogrążone nie tyle w wodzie, co w błocie”17. Z kolei Monika Pasiecznik, również posługując się nierzadko kolokwializmami, czyni zarzut operze, iż przez symbolizację i metaforyzację „tracimy z oczu zasadniczą kwestię – los uchodźców – i nurkujemy w infantylny, pretensjonalny pseudoartystyczny ba-

15 S. Apthorp, *Qudsja Zaher, Teatr Wielki, Opera Narodowa, Warsaw – review*, „The Financial Times” z 24 kwietnia 2013.

16 A. Ross, *Drowned Sounds*, „The New Yorker” z 3 marca 2014: „High, dissonant wind chords, like the shredding of steel; descending string glissandos, suggestive of bodies and wreckage drifting downward; low, muffled prepared-piano notes, like pinging sonar. The chorus of the drowned speaks and sings in a multilingual haze; the Icelandic boys chant archaic raps; Qudsja, a soprano role, alternates between spare, searching arioso lines and stifled screams. Most of the time, these elements are isolated from one another, but at climactic moments voices and orchestra gather into an overpowering, electronically enhanced mass. In all, the work creates an authentic ritual strangeness”.

17 E. Szczecińska, *Archaizująca dekadencja*, „Ruch Muzyczny” 2013, nr 12.

nał”. Co ciekawe, autorka recenzji nie słyszy muzyki: „Partytura *Qudsji Zaher* jest tak uboga, nieciekawa, a miejscami wręcz nietrafiona, że słuchanie jej przez dwie godziny sprawia przykrość. (...) W partiach instrumentalnych nie słycać żadnej pracy kompozytorskiej – muzycznie Qudsja Zaher to gigantyczna wydmuszka”¹⁸. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż łatwiej jest autorce posłużyć się tym niejasno rezonującym zarzutem muzycznej hochsztaplerki jako wytrychem, niż podjąć próbę skrótownego nawet opisu tej muzyki, który to wysiłek podjęli recenzenci zagraniczni. Muzykę tę usłyszała natomiast inna recenzentka, wypowiadająca skrajnie odmienną opinię o warstwie dźwiękowej (choć krytykująca libretto i reżyserię): „Powiem od razu: muzyka jest przepiękna. Zawiera wszystkie najlepsze cechy twórczości Szymańskiego [...] Chwytające za gardło jest zakończenie. Przyznam, że często mi się zdarzało podczas tego przedstawienia po prostu zamknąć oczy i słuchać muzyki”¹⁹. By przywołać jeszcze Alexa Rossa, który w skrótownej formie opisał główne cechy tej muzyki: „Chór topielców mówi i śpiewa w wielojęzycznej mgławicy; islandzcy chłopcy intonują rapowane archaizmy; w sopranowej partii *Qudsji* na przemian pojawiają się oszczędne, przenikliwe linie arioso i zdławione wykrzykniki. Te elementy są przez większość czasu odizolowane od pozostałych, lecz w momentach kulminacji głosy i orkiestra łączą się w potężną, elektronicznie wzmocnioną masę”²⁰.

Zakończenie

Qudsja Zaher Pawła Szymańskiego – stanowiąc zarówno wizjonerską krytykę współczesnej rzeczywistości, jak i pełne namiętności badanie archeologii historii – poprzez swą odmienną dramaturgiczną i muzyczną wnosi nowy impuls do stale kształtującego się i zmiennego gatunku opery. Wyznacza też wąską i trudną ścieżkę medytacji nad współczesnymi przewinami społeczeństw (i Wschodu, i Zachodu, i Północy, i Południa), wiodącą być może ku przekroczeniu historycznych i jednostkowych traum. Choć nie stanowi antidotum ani na żadną z owych traum, ani na lęk przed śmiercią, wydaje się mimo wszystko sztuką ocalającą. Katharsis, czyżby, a jednak? Czyż jednak nie jest naiwnością domaganie się od współczesnej opery spełnienia, doświadczenia katartycznego? Bo czyż nie jest to w istocie jeszcze jedno przeniesienie mieszczkańskiego żądania „piękna” lub innych „przyjemnych” doznań w teatrze, a zawartego w przyziemnym zdaniu „placę, więc wymagam”? I czyżby to, co „brzydkie”, było z definicji „złe”, jak u Tomasza z Akwinu? Warto jest w czyścicu *Qudsji Zaher* śledzić, w jakich formach anachroniczne kategorie nadal pokutują w świadomości ogółu...

¹⁸ M. Pasiiecznik, *op. cit.*

¹⁹ D. Szwarzman, *Wreszcie Qudsja Zaher*, wpis w blogu *Co w duszy gra* z 21 kwietnia 2013.

²⁰ „The chorus of the drowned speaks and sings in a multilingual haze; the Icelandic boys chant archaic raps; Qudsja, a soprano role, alternates between spare, searching arioso lines and stifled screams. Most of the time, these elements are isolated from one another, but at climactic moments voices and orchestra gather into an overpowering, electronically enhanced mass”. A. Ross, *op. cit.*

Qudsja Zaher – a treatise between archeology, history and critics of the present time

Artykuł opisuje operę *Qudsja Zaher* Pawła Szymańskiego do libretta Macieja Drygasa na tle historii gatunku operowego, podejmowanych w nim tematów oraz recepcji społecznej, przede wszystkim w XX wieku oraz odnosząc się do wybranych przykładów dzieł współczesnych. Odnotowane są szczególne cechy odróżniające tę operę od innych dzieł gatunku oraz pewne właściwości zbliżające ją do najnowszych dokonań w tym zakresie. Podjęta zostaje także kwestia przewartościowywania się kategorii estetycznych widocznych w ewolucji gatunku opery. Zagadnienie krytycyzmu społecznego jest omówione w zestawieniu z pozostałą twórczością kompozytora, którą można włączyć do tego nurtu, oraz z wybranymi przykładami z utworów innych twórców. Rozpatrywana jest dalej temporalna i narracyjna konstrukcja opery, cechy języka dźwiękowego oraz ich znaczenie dla filozoficznego wymiaru opery. Następną część artykułu stanowi rozważanie kwestii łączących się z pierwszym wystawieniem *Qudsji Zaher* w reżyserii Eimuntasa Nekrosiusa i różnice tej wizji w stosunku do rozwiązań przewidzianych w partyturze. Artykuł kończy przegląd recepcji utworu w Polsce i na świecie.

Keywords: Paweł Szymański, *Qudsja Zaher*, contemporary opera, history of opera, contemporary music

Bibliografia

- Apthorp Shirley, *Qudsja Zaher, Teatr Wielki, Opera Narodowa, Warsaw – review*, „The Financial Times” z 24 kwietnia 2013.
- Drewniak Łukasz, *Ostatnie namaszczenie (temat śmierci w teatrze Eimuntasa Nekrošiusa)*, „Kontrapunkt (Magazyn Kulturalny „Tygodnika Powszechnego”) 2000, nr 8/9 s. 14; także *idem, Eimuntas Nekrošius: udręka, sanktuarium*, „Dialog” 1998, nr 8.
- Eco Umberto, *Wprowadzenie*, w: *idem, Historia brzydoty*, przeł. Agnieszka Gołębiowska, Poznań 2009.
- Pasiecznik Monika, Biernacki Tomasz, *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych*, Warszawa 2012.
- Pasiecznik Monika, *Po-modernistyczna pustka*, „Odra” 2013, nr 7.
- Szymański Paweł, w: Mieczysław Kominek, *Gdzie się mieści dusza?*, „Studio” 1996, nr 9.
- Ross Alex, *Drowned Sounds*, „The New Yorker” z 3 marca 2014.
- Schönberg Arnold, *Problemy harmonii*, przeł. Antoni Buchner, w: Luigi Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, Kraków 1978.
- Seymour Claire, *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion*, Woodbridge 2004.
- Szczecińska Ewa, *Archaizująca dekadencja*, „Ruch Muzyczny” 2013, nr 12.
- Szwarcman Dorota, *Wreszcie Qudsja Zaher*, wpis w blogu *Co w duszy gra* z 21 kwietnia 2013.