

## Warszawska inscenizacja *Pasażerki* Mieczysława Weinberga na łamach polskiej prasy<sup>1</sup>

---

### Indeks recenzji<sup>2</sup>:

- Dorota Kosińska, *Ocalony w czasach pogardy*, „Ruch Muzyczny” 24/2010,  
Monika Pasiecznik, *W moim uchu nie ma echa*, „Odra” 12/2010,  
Hanna Milewska, *Fuga życia*, „Hi Fi i Muzyka” 11/2010,  
Dariusz Czaja, *Czarna ściana*, „Dwutygodnik” 41/2010,  
Małgorzata Dziewulska, *Walc komendanta*, „Dwutygodnik” 42/2010,  
Daniel Cichy, *Nieemożliwe – możliwe*, „Tygodnik Powszechny” 42/2010,  
Jacek Hawryluk, *Pasażerka uwięziona w dosłowności*, „Gazeta Wyborcza” 239/2010,  
Jacek Marczyński, „*Pasażerka*” wciąż nie pozwala zapomnieć o zagładzie, „Rzeczpospolita” 10.10.2010,  
Temida Stankiewicz-Podhorecka, *O niemieckiej ucieczce w niepamięć*, „Nasz Dziennik” 15.10.2010,  
Adam Suprymowicz, *Spóźniona Pasażerka*, „Przekrój” 42/2010,  
Sławomir Wieczorek, *Opera obozowa*, „Teatr” 12/2010 [przedruk w: „Krytyka Muzyczna” nr 3/2010],  
Marcin Bogucki, *Pasażerka M. Weinberga. Konfrontacja czy ucieczka przed przeszłością?*, „Krytyka Muzyczna” nr 3/2010,

### Wybrane cytaty:

- **Monika Pasiecznik, W moim uchu nie ma echa, „Odra” 12/2010**

„Jak wypada *Pasażerka* na tle dzieł Ullmanna, Czernowin czy Ligetiego? Razi konwencjonalnością, sztampowością wielkiej formy scenicznej, która czerpie ze zdobyczy dziewiętnastowiecznej grand opera. Przede wszystkim gubi to, co najważniejsze u Zofii Posmysz, czyli studium psychologiczne, które rozplywa się w scenicznej akcji, i tak zredukowanej do swej esencji.

Na swoim miejscu są jednak wszystkie elementy typowego dzieła operowego: orkiestra w kanale gra motywy przewodnie, soliści na scenie śpiewają "od serca" liryczne partie, chór obserwatorów-komentatorów przygląda się wszystkiemu z boku... Realistyczna inscenizacja Pountneya - bezpretensjonalna, nieepatująca nowoczesnością, multimediami itp. - daje *Pasażerce* szansę zaistnienia w repertuarach wielkich teatrów operowych i zdobycia uznania szerokiej publiczności. W jego idealnie przemyślanej koncepcji scenicznej jedno tylko razi: mianowicie aktorstwo, o którym reżyser najwyraźniej zapomniał”.

- **Jacek Marczyński, „Pasażerka” wciąż nie pozwala zapomnieć o zagładzie, „Rzeczpospolita” z 10.10.2010**

„David Pountney perfekcyjnie połączył akcję rozgrywającą się po wojnie z retrospekcjami obozowymi, w scenach w Auschwitz operuje wyrazistymi symbolami. Spektakl wywiera wstrząsające wrażenie, podbudowane

---

<sup>1</sup> Opracował Sławomir Wieczorek

<sup>2</sup> Skorzystano z serwisu [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl). Na liście nie uwzględniono krótkich relacji, opisów i omówień.

muzyką Weinberga. Nie ma w niej heroizmu, jest głęboki tragizm. Nawet melodyjny walc w ujęciu kompozytora staje się zwiastunem zagłady, która zresztą pochłonęła całą jego rodzinę”.

- **Daniel Cichy, *Nieosiągalne – możliwe*, „Tygodnik Powszechny” 42/2010**

„Już pierwsze dźwięki wstrząsającej uwertury zapowiedziały zrozumienie Weinbergowskiej frazy - złowieszcze uderzenia kotłów, pełne grozy, niemal sądne, dysonujące współbrzmienia instrumentów dętych blaszanych, do tego rozrzucone po wszystkich rejestrach dźwięki melodii smyczków, ujęte w rytmach gwałtownych i ostrych, co istotne, podane selektywnie i surowo.

Potem też było dobrze. Skąpane w ciepłym świetle sceny w żeńskim baraku zyskały aurę subtelną, niemal melancholijną, z głębokim emocjonalnym ładunkiem. Z kolei towarzyszące obrazom na statku taneczne motywy walca poprowadzone zostały nieprzesadnie lekko, niby bezpretensjonalnie, lecz z podskórnie wybijającym się co rusz niepokojem”.

- **Adam Suprymowicz, *Spóźniona Pasażerka*, „Przekrój” 42/2010**

„Dwa momenty pozostają w pamięci. W finale Marta (Elena Kelessidi) wychodzi na scenę w zwykłym ubraniu, bez teatralnego pasiaka. Dopiero wtedy jest naprawdę przejmująca. Wcześniej jeden z więźniów gra swoim oprawcom Bacha na skrzypcach. Akcja się zatrzymuje, a stara niemiecka muzyka brzmi jak najstraszliwsze oskarżenie. Tylko te krótkie chwile podtrzymują jeszcze nadzieję, że opera o Zagładzie jest możliwa”.

- **Dariusz Czaja, *Czarna ściana*, „Dwutygodnik” 41/2010**

„Słuchając finałowej Chaconny miałem wrażenie, jakby w tej właśnie chwili muzyka dokonywała odkupienia ciężaru win z przeszłości. Nie swoich win. Jakby pokazywała swoją prawdziwą moc. Nie potrafi co prawda nikogo wskrzesić, ale jest głosem pamięci; znakiem zwycięstwa pamięci nad zapomnieniem. Czy nie takim samym gestem - przywracającym zaśniedziałą pamięć - jest zamówienie przez Martę u okrętowej orkiestry wiedeńskiego walca? Z wyraźną dedykacją. Walca przypomnienia, może słodkiej zemsty. To właśnie dźwięki tej muzyki dokonują w Lizie przyspieszonej anamnezy.

I to jest też zwycięstwo samej opery. Bo po to - tylko po to - została napisana. Żeby pamiętać. Nie ma przebaczenia, śpiewa chór. Jeśli wasze głosy umilkną, śpiewa Marta w Epilogu, wszyscy przepadniemy (przypomina tym samym słowa poety Paula Eluarda, które są mottem tej opery: "Jeżeli zgaśnie echo tych głosów - zginiemy"). Czarna ściana, czarna ściana - skanduje chór. Jak znak poznawczej niemocy i memento na wieczność”.

- **Jacek Hawryluk, *Pasażerka uwięziona w dosłowności*, „Gazeta Wyborcza” 239/2010**

„Największe rozczarowanie przynosi sama muzyka Mieczysława Weinberga, która dłuży się, stoi zawieszona w czasie (zwłaszcza w dominujących scenach obozowych), nie ma w niej nerwu dramatu, który sugerowałaby tematyka dzieła. Opera jest statyczna, pozbawiona orkiestrowych fajerwerków (które niosą ze sobą partytury tak bardzo z Weinbergiem łączącego Szostakowicza). Poza pieśnią Marty (o zakochaniu w śmierci) i momentami eklektycznej muzyki na statku w pamięci nie pozostaje wiele”.

- **Małgorzata Dziewulska, *Walc komendanta*, „Dwutygodnik” 42/2010**

„W miarę upływu opery, pomimo że inscenizacja skierowuje uwagę na tradycyjne imaginariusz obozu Zagłady, coraz wyraźniej dociera do słuchacza i widza drugie, być może właściwe (i tym poprzednim tylko zamaskowane) adresowanie opery: Gułag. W takiej sytuacji powstaje pewna inscenizacyjna łamigłówka. Obecność dwóch wątków inaczej usytuowanych geograficznie, klimatycznie, architektonicznie i kostiumologicznie (także

muzycznie, co nie powinno doprawdy zostać pominięte) domaga się łącznego rozwiązania w sferze estetyki scenicznej. Jesteśmy więc z kolei przy teatralnej "niemożności": czy opera na temat Auschwitz i jednocześnie na temat Gułagu jest inscenizacyjnie wyobrażalna (przy pomocy sprawdzonych dotąd narzędzi)?

Auschwitz ma swoje dobrze utarte akcesoria jak tor, rampa, ściana bunkra, mundur, gestyka itp. Łagier ma inne. W przedstawieniu Pountney'a i Engelsa mamy o prawda wnętrze baraku; miejsce, którego zadaniem jest pracować w obu porządkach naraz. Niestety, o estetyce tych scen rzadziej decyduje świadome kształtowanie formy (choć są takie momenty), częściej dość codzienny "realizm" chóru operowego, już nie bardzo do patrzenia.

Machina sceniczna tego spektaklu jest poprawna i poprawnie go przestrzennie obsługuje, pomijając owego nader interesującego Weinberga, który mówi do Rosjan. Czyli bariera wznosi się dziś tak samo, jak stała przed kilkudziesięciu laty - twórcy spektaklu nie wierzą, by ich widz interesował się łągrem. A jednocześnie - uwzględnienie tego drugiego poziomu jest zbyt trudne na terenie rutynowej sztuki inscenizacji. Spektakl nie dzieli więc gatunku odwagi kompozytora w działaniu na pograniczu losu, koszmaru i kiczu, dzieli tylko jego tony solenne. A z tonów solennych ignoruje raczej los rosyjski".

- **Dorota Kozińska, *Ocalony w czasach pogardy*, „Ruch Muzyczny” 24/2010**

„Najbardziej kontrowersyjna okazała się jednak sama muzyka. Przesycona mnóstwem odniesień stylistycznych i kryptocytatów, nie stroniąca od pastiszu - aż się prosi, by oskarżyć ją o wtórność, eklektyzm, wręcz banał. Szkopuł w tym, że różnorodność muzyki Weinberga służy jasno sprecyzowanym celom: uświadomieniu skali, na jaką dokonał się koszmar Zagłady; podkreśleniu różnic między postaciami, wywodzącymi się z wielu państw, religii i systemów społecznych; stworzeniu poczucia uniwersalności opisywanych zdarzeń. Trudno dobitniej ukazać absurd wymuszonej dyscypliny, niż odniesieniami do *Wozzecka*. Zaszczuta jednostka obleka się w dźwiękową postać Petera Grimesa. Im dramat gęstszy, tym więcej w nim z Szostakowicza. Kiedy na transatlantyku rozbrzmiewa swobodnie atonalny jazz, ciarki chodzą po plecach, kiedy na modlitwę Bronki nakłada się okaleczona pieśń maryjna *Angelus ad Virginem missus* - serce pęka”.