

Opera obozowa

Sławomir Wieczorek

„Która z oper była dla pana większym wyzwaniem? *Pasażerka* czy *Król Roger*?
Zdecydowanie *Król Roger* Szymanowskiego”¹

Opera Mieczysława Weinberga *Pasażerka* z roku 1968 znana była dotychczas wyłącznie z realizacji w Moskwie sprzed czterech lat. To jedynie półsceniczne wystawienie dzieła nie mogło w dostateczny sposób sproblematyzować operowej reprezentacji Auschwitz. Dopiero po warszawskich spektaklach, będących powtórzeniem inscenizacji Davida Pountney'a zaprezentowanej w lipcu tego roku na festiwalu w Bregencji, poznajemy w całości problematykę, wcześniej zaledwie przeczuwaną. Opera o Auschwitz – siła tego paradoksu nie zmniejszy się nawet, gdy pamiętać będziemy niedawne dyskusje i kontrowersje wokół komedii obozowej (*Życie jest piękne*, *Pociąg śmierci*, *Jakub Kłamca*) czy komiksu Arta Spiegelmana *Maus* – dzieł, które do czasu swoich premier reprezentowały gatunki uważane za zupełnie nieadekwatne dla artystycznego przedstawienia Zagłady. Rzecz jasna, w tych poszczególnych przypadkach autorskie intencje oraz charakter samych dzieł pozostają diametralnie odmienne.

Swoją operą Mieczysław Weinberg postawił ofiarom Zagłady zbudowany z dźwięków pomnik. Upamiętnienie ofiar stanowi zatem najważniejsze przesłanie dzieła. W arii Marty – Pasażerki w epilogu pojawia się wezwanie do pamiętania wyrażone słowami nawiązującymi do motta opery („Jeśli zgaśnie echo tych głosów – zginiemy”). Cel ten odczytać należy przy pomocy biograficznego klucza – cała rodzina Mieczysława Weinberga w czasie II wojny światowej zginęła w obozie w Trawnikach. Intencje Weinberga tłumaczą więc literacki i muzyczny przebieg opery. Obozową rzeczywistością przedstawioną w operze rządzą proste opozycje: piękne i szlachetne ofiary, dla których Weinberg napisał melodyjne, wzruszające i piękne arie (np. aria Marty *Gdyby mnie zawołał On, Pan i Bóg*) oraz prymitywni i sadystyczni esesmani, których muzyczne wypowiedzi, jak zauważył profesor Michał Bristiger, pozbawione zostały przez kompozytora melodii. Nawet Lisę – w porównaniu z filmem Munka i powieścią Posmysz, przedstawiono w bardziej jednoznaczny sposób. Opozycji tej odpowiada również muzyczny repertuar obozowego koncertu ukazanego w operze: na życzenie komendanta narzeczony Marty – Tadeusz ma zagrać ulubiony, nieznośnie banalny walczyk, jednak Tadeusz w akcji heroicznego i artystycznego oporu gra *Chaconne* z *Partity d-moll* Jana Sebastiana Bacha, będącej tu symbolem wartości najwyższego rzędu.

Po lekturach świadectw obozowych (Tadeusza Borowskiego, Prima Leviego czy Szymona Laksa) wiemy już, że rzeczywistość Auschwitz nie opierała się na tak prostych schematach, wiemy o „szarej strefie”, wiemy też, że oprawcami stawali się koneserzy Bacha właśnie. Po lekturach teoretycznych z całą siłą postawione zostały problemy estetyzacji obozowej rzeczywistości w dziele sztuki. Operę Mieczysława Weinberga usprawiedliwiają autorskie

¹ Rozmowa Jacka Marczyńskiego z Davidem Pountney'em z *Rzeczpospolitej* nr 254 (29.10.1910)

intencje oraz czas i miejsce powstania, przede wszystkim wybitna muzyka. Przy współczesnej inscenizacji pojawia się jednak szereg wątpliwości i pytania, na które odpowiedzieć może już tylko reżyser.

David Pountney w swojej wizji *Pasażerki* nie odpowiedział na najważniejsze moim zdaniem pytanie – w jego inscenizacji brak przede wszystkim jakiegokolwiek krytycznej refleksji nad przedstawieniem tematyki Auschwitz w operze. W warszawskim spektaklu brakowało mi najbardziej metanarracji towarzyszącej scenom obozowym. Tym bardziej, że umożliwia to już sama fabularna konstrukcja opery – rozgrywana w dwóch przestrzeniach: statku oraz obozu. A tak sceny w Auschwitz samoistnie i to w sposób radykalny problematyzowały status opery, niejednokrotnie całkowicie podważając jej artystyczny i etyczny sens. Wystarczy wspomnieć arię esesmana śpiewającego następujące słowa: „Ludzie to słaby materiał opałowy. Kiepsko się palą” albo, już po samym zakończeniu spektaklu, aplauz widowni dla tego samego śpiewaka kłaniającego się w stroju esesmana. A takich momentów w operze było przecież więcej: sztuczne rany i strupy, przyklejone łysiny więźniarek czy zupełnie chybiona, kiczowata wręcz, scena wyjmowania popiołu z krematorium. Scena, co ważne, nieobecna w librecie opery, dodana więc przez autorów inscenizacji. Jedynie pomysł, aby operę śpiewać równocześnie w wielu językach był krokiem w kierunku zmierzenia się z problemem napięcia pomiędzy konwencją operową i tematyką dzieła.

Nie oznacza to jednak, że uważam warszawski spektakl za nieudany albo w ogóle odrzucam pomysł opery o Auschwitz. Wydaje mi się, że o problem też należy rozważyć z odmiennej perspektywy. Formułując myśl wprost można powiedzieć, że opera o Auschwitz będzie tak samo niestosowna, jak każde inne artystyczne przedstawienie obozowej rzeczywistości – czy to w filmie, obrazie, powieści, wierszu czy pomniku. Filmowa reprezentacja łatwiej wywoła „efekt realności”, ale nieoczekiwaną siłą opery, i to świadomie wykorzystaną przez reżysera, może stać się właśnie jej nieprzeźroczystość, formalna konwencjonalność i sztuczność, czyli to, co w przedstawieniu Pountney'a starano się (momentami nieudolnie, częściej - co trzeba przyznać, w udany sposób) ukryć. A pomysłem wartym rozważenia wydaje mi się uwydatnienie tych aspektów opery, wyciągnięcie skrajnych konsekwencji zgodnych z historią i logiką gatunku operowego, co pozwoliłoby na stworzenie nie tylko opowieści o pamięci i zapomnieniu, ale jednocześnie narracji o braku możliwości odwzorowania piekielnej rzeczywistości.

David Pountney wyreżyserował jednak *Pasażerkę* biorąc w nawias jej tematyczną specyfikę. Przygotowana pod jego kierunkiem inscenizacja odznacza się wieloma atutami. Świetna scenografia Johana Engelsa obejmuje przestrzeń na luksusowym statku wiozącym na początku lat sześćdziesiątych niemieckiego dyplomata Waltera i jego żonę Lisę do Ameryki Południowej oraz w obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau, w którym Lisa podczas Zagłady pełniła funkcję strażniczki SS. Pierwsza przestrzeń w warszawskiej inscenizacji jest nieskazitelnie biała (nawet kontrabas orkiestry jest tego koloru), czym wyraża nie tylko samopoczucie jednostki – przeświadczenie Lisy o własnej czystości i niewinności, ale i ówczesną historyczną świadomość Niemców oraz niepamięć o Auschwitz kultury tego czasu. Na schodach prowadzących z pokładu statku w dół, biel jednak stopniowo przechodzi w rdzę i brud – pod pokładem mieści się bowiem to, co wyparte ze świadomości jednostki i kultury: obozowa rzeczywistość z barakami, magazynem rzeczy skradzionych więźniom, torami kolejowymi i wagonami. Bardzo sprawnie rozwiązał Engels problem dwóch radykalnie odmiennych przestrzeni: przemieszczające się po torach wagony stanowią w scenach na okręcie kabinę Waltera i Lisy, a w scenach obozowych wewnątrz baraku.

Wielkie wrażenie wywołują obie umiejętnie skonstruowane dramaturgiczne kulminacje opery. Pierwsza, gdy tajemnicza Pasażerka, w której esesmanka rozpoznała swoją byłą więźniarkę z obozu – Martę, zmusza Lisę do zejścia pod pokład statku i wejścia do obozu. Drugą stanowi wspomniana scena koncertu, na którym rozbrzmiewa

Bachowskie arcydzieło, zatracające się stopniowo w orkiestrowym akompaniamencie. W tym samym czasie skrzypce zostają roztrzaskane przez jednego z hitlerowców.

Nie sądzę zatem, że opera o Auschwitz jest niemożliwa. Mieczysław Weinberg stworzył operę wybitną – poruszającą i autentyczną, jednak po czterdziestu latach – zwłaszcza w kontekście współczesnej refleksji nad Zagładą, niektóre z jej elementów wymagają krytycznego namysłu, odważnej rekonstrukcji i komentarza z dzisiejszego punktu widzenia. *Pasażerkę* Pountney wyreżyserował jednak tak, gdyby była to opera podejmująca wyłącznie wątki melodramatyczne (miłość Marty i Tadeusza) czy polityczne (problem zapomnienia o obozach) – w spektaklu podziwiamy znakomicie skonstruowaną maszynę teatralną: kreacje śpiewaków i dyrygenta, scenografię, grę aktorów, światło czy dramaturgiczne budowanie kulminacji. Bez komentarza pozostawiono kluczowy problem reprezentacji obozu w operze.

Niezależnie jednak od wyrażonych tutaj wątpliwości, za bezcenną dla nas wszystkich uważam dyskusję, którą powinno rozpocząć warszawskie wystawienie *Pasażerki*. W operze - Marta swoim milczeniem zmusza Lisę do aktywności – faktycznego powrotu do obozu, podjęcia narracji na temat własnej winy, wypowiedzienia się ze swojej przeszłości. W epilogu opery – rozgrywanym poza przestrzenią statku i obozu, Marta we współczesnym stroju zwraca się do widza z apelem o pamięć. Do czego zmusi nas jej śpiew?

Komentarza moim zdaniem wymaga jeszcze jedna kwestia – na podstawie relacji prasowych po premierze dzieła na festiwalu w Bregencji oraz w czasie warszawskiego przedstawienia dowiedzieć się można było, że reżyser David Pountney zastrzegł sobie u niemieckiego wydawcy wyłączność na prawa do inscenizacji opery Weinberga przez najbliższe sześć lat. Oznacza to jednym słowem zablokowanie możliwości wystawienia *Pasażerki* w odmiennej niż jego wizji (a wersja ta pojawi się jeszcze w najbliższej przyszłości na scenach operowych w Madrycie i Londynie, mowa też o Berlinie i Nowym Jorku; ukazała się już płyta DVD z zapisem spektaklu). W moim przekonaniu ten, co najmniej kontrowersyjny, zabieg zmusza w kontekście problematyki *Pasażerki* do postawienia pytań o intencje kierujące postępowaniem reżysera. Nie trudno zauważyć, że postawa tego rodzaju stoi w radykalnej sprzeczności z działaniami Zofii Posmysz, która wyrażając zgodę na wykorzystanie swojego utworu przez Andrzeja Munka czy Mieczysława Weinberga właśnie, umożliwiła powstanie kolejnych wcieleń *Pasażerki* oraz międzynarodową karierę tematu.

Skrócona wersja recenzji ukazała się w miesięczniku *Teatr* nr 12/2010.

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