

Jak wyśpiewać powieść

AUTOR: JACEK MARCZYŃSKI

Ahat ilī – siostra bogów to opera niezwykła. Ale operowi twórcy kokietują nie tylko Olgę Tokarczuk, związki między prozą i muzyką bywają zaskakujące.

Tokarczuk librecistka

W opowiadaniu *Anna In w grobowcach świata* Olga Tokarczuk wykorzystała jeden z najstarszych mitów w dziejach cywilizacji, ważny w kulturze sumeryjskiej, sięgającej końca czwartego tysiąclecia p.n.e. Jego bohaterką jest patronka miłości i wojny, królowa Nieba i Ziemi, Inanna. Świadoma swej potęgi wyrusza do podziemnej krainy rządzonej przez jej siostrę Ereszkigal. Z tego świata umarłych nie ma wszakże powrotu do świata żywych. O ratunek dla Inanny prosi zatem bogów wierna służąca Ninshubur, oni zaś godzą się na jej powrót na ziemię pod warunkiem, że ktoś będzie ją tam zastępował. Do królestwa okrutnej Ereszkigal udaje się zatem kochający Inannę małżonek Dumuzi.

Wątki sumeryjskiego mitu odnajdziemy w dobrze nam znanych losach Orfeusza i Eurydyki czy Demeter i jej córki Kory. Tymczasem Olga Tokarczuk swoją wersję osadziła w 2006 roku w futurystycznych realiach wielkiego miasta, narrację powierzając kilku postaciom. Dekadę później pisarka, namówiona do napisania libretta przez kompozytora Aleksandra Nowaka, dokonała powrotu do źródeł mitu, choć historia Inanny znów uległa pewnym przemianom.

Akcja opery *Ahat ilī – siostra bogów* rozgrywa się w świecie boskim, ale postacią centralną, narratorką, jest człowiek – wierna służąca Inanny, Ninshubur. Akcja rozgrywa się poza konkretnym czasem, gdyż pierwsza wersja libretta napisanego przez Olgę Tokarczuk w późniejszym etapie pracy stała się wielojęzyczna.

To był pomysł Aleksandra Nowaka, by zaangażować różnych tłumaczy, a pisarka tę ideę zaakceptowała. Tak więc Ninshubur posługuje się współczesnym językiem angielskim, bogowie zaś używają języków martwych: akadyjskiego, starogreckiego, łaciny, azteckiego czy prasłowiańskiego. Podkreślony został w ten sposób uniwersalny, różnokulturowy charakter starego mitu, który widz poznaje wszakże jakby z dzisiejszej perspektywy.

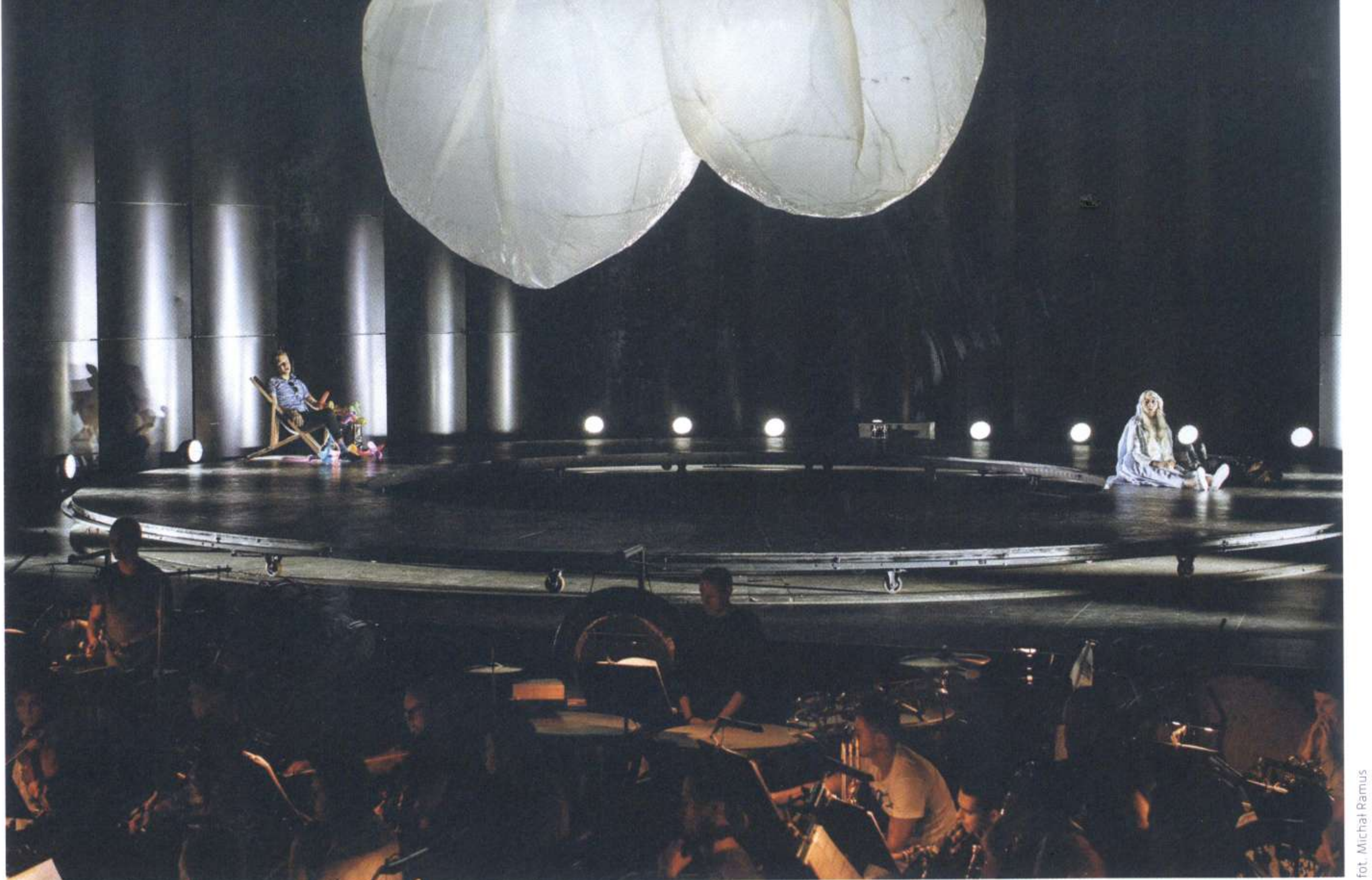
W operze *Ahat ilī – siostra bogów* słowo odgrywa ogromną rolę. Należy tu docenić rolę tablicy ledowej, na której wyświetlane są teksty śpiewane przez wykonawców. W przypadku tego utworu szczególnie warto patrzeć ponad scenę, by nie uronić istotnych pytań, które stawia Tokarczuk. Autorka libretta rozważa bowiem nad istotą i sensem śmierci, nad wartością ludzkiego życia. „Gdybym to ja usiadła na twoim tronie, uwolniłabym ludzi od śmierci. [...] Zniosłabym ją pierwszym dekretem, zakazałabym jej w konstytucji, wpisałabym na listę niebezpiecznych używek” – mówi w jednej ze scen Inanna do swej siostry Ereszkigal. Ta zaś odpowiada: „Wszystko jest zbudowane na śmierci, cały porządek świata”.

We współczesnej literaturze operowej nieczęsto zdarza się libretto tak oczyszczone z nadmiaru metafor i symboli, w przypadkach wielu utworów nadmiernie zresztą napuszonych i nie najwyższych lotów. O najważniejszych sprawach, o zderzeniu realności z metafizyką Olga Tokarczuk mówi wprost, nazywając rzeczy w sposób bezpośredni. Nawet w tych kilku przytoczonych zdaniach widać,

że pisarka, odwołując się do prądródeł naszej cywilizacji, nie rezygnuje z pojęć współczesnych, zawsze wszakże dobrze osadzonych w tekście. Jest wreszcie *Ahat ilī – siostra bogów* piękną opowieścią o sile miłości i o tym, że to uczucie ważniejsze jest od śmierci.

Literacki walor *Ahat ilī – siostry bogów* można docenić także za sprawą kompozytora. Aleksander Nowak, ubiegłoroczny laureat Paszportu „Polityki”, to najciekawszy operowy twórca z nowego pokolenia tych, którzy nie chcą programowo zrywać z tradycją. Odwołuje się do niej, a przy tym wykracza poza ramy gatunkowe opery. Pojawiają się więc w jego utworze tematy przewodnie, nawiązania do minimalizmu, a przede wszystkim kompozytor nie stroni od pewnego melodramatyzmu wpisane go od zarania w operową konwencję. Ale są też niebanalne pomysły kolorystyczne, choćby surowe brzmienie orkiestry pozbawionej instrumentów dętych drewnianych czy powtarzalność pewnych struktur brzmieniowych, co nadaje muzyce charakteru rytualnego. I co najważniejsze, Aleksander Nowak dba o śpiewaków. Nawet jeśli wymaga od wykonawczyń operowania całą skalą głosu, jak choćby w partii Ereszkigal, służy to mocniejszemu wykreowaniu charakteru postaci. *Ahat ilī – siostra bogów* jest operą bardzo wokalną, co oznacza również szacunek dla śpiewanego tekstu.

Aleksander Nowak wierzy ponadto w potencjał tradycyjnej sceny. I choć prapremiera *Ahat ilī – siostry bogów* odbyła się na festiwalu Sacrum Profanum w 2018 roku w nietypowym



fot. Michał Ramus

Ahat ili – siostra bogów, reż. Pia Partum, Sacrum Profanum w Krakowie (2018)

wnętrzu Centrum Kongresowego ICE Kraków, ta opera znacznie pełniej mogłaby ukazać wszystkie swe walory w instytucjonalnym teatrze. Pia Partum, autorka jedynej jak dotąd inscenizacji, nie znalazła w Krakowie właściwego do niej klucza. Nie da się tej opery wystawić półśrodkami, przebrawszy wykonawców w zbyt wykoncypowane kostiumy (projekt Magdaleny Maciejewskiej) i ustawiwszy ich niemal nieruchomo na pustej scenie. Jedynym ruchomym elementem było koło, na które musieli oni wchodzić. *Ahat ili – siostra bogów* czeka więc na inscenizatora, który ukaże jej nowoczesność ciekawie połączoną z mitologią. A jest ona wpisana w gatunek operowy od jego początków, od dzieł Jacopa Periego i Claudia Monteverdiego, których bohaterem był Orfeusz, greckie wcielenie Dumuziego, małżonka Inanny.

Zmagania z Twardochem i Mannem

Nie tylko Olę Tokarczuk kokietują twórcy opery, a kontakty współczesnych kompozytorów z literacką prozą rozpięte są między takimi skrajnościami jak *POWERBIT!* Artura Zagajewskiego, *Drach* Aleksandra Nowaka na jednym skrzydle, a *Czarodziejska góra* Pawła Mykietyna na drugim. Ten pierwszy utwór, zaprezentowany na tegorocznym Sacrum Profanum w Krakowie, można traktować jako rodzaj muzycznej zabawy. Artur Zagajewski wykorzystał kilka fragmentów z *Innych ludzi* Doroty Masłowskiej, będących połączeniem

poematu i rytmicznej prozy, w której słyszeć echa polskiego hip-hopu. W trwającym około pół godziny utworze kompozytor skoncentrował się na marzeniach bohatera, pragnącego nagrać autorską płytę. Artur Zagajewski sam rapował tekst Masłowskiej, grając na syntezatorze, towarzyszył mu zespół Małe Instrumenty, znany z używania nietypowego instrumentarium. Tym razem były to pianina-dziecięce zabawki. Mimo pozorów zabawy *POWERBIT!* oddawało klimat tekstu Doroty Masłowskiej.

Drach Aleksandra Nowaka wymaga znacznie poważniejszej analizy. Kompozytor namówił do współpracy Szczepana Twardocha, skądinąd swego szkolnego kolegę. Pisarz długo się wzdbraniał, bo też trudno wskazać tekst równie odległy od kanonów libretta jak powieść *Drach*, łączącą wielowątkową sagę rodzinną z antyczną tragedią. Jej bohater, Josef Magnor, w 1906 roku miał osiem lat i przez okno rodzinnego domu w podgliwickich Przyszowicach obserwował świniobicie. Później w mundurze niemieckim walczył na froncie zachodnim podczas wojny. Wrócił, ożenił się, spłodził dzieci, pracował w kopalni jak wszyscy mężczyźni w rodzinie. Brał udział w powstaniach śląskich, ale bez większego entuzjazmu czy narodowej egzaltacji, bo nie czuł się Polakiem, a jeszcze mniej czuł się Niemcem.

Jego praprawnuk Nikodem urodził się na Śląsku już w granicach Polski, w 1979 roku. Jest znanym architektem, ma pieniądze i lubi drogie samochody, zegarki i szpanerskie gadżety.

Nie czuje się jednak szczęśliwy. Dużo pije i nie potrafi zasnąć bez tabletek nasennych. Smutne losy obu bohaterów powieści oraz wielu innych postaci relacjonuje tytułowy Drach, ni to stwór, ni to panteistyczne bóstwo, którego ciałem jest ziemia.

Z wielkiej śląskiej sagi rozpiętej między przeszłością a teraźniejszością Twardoch wykroił dla Nowaka liczące zaledwie siedem stron libretto. Można się oczywiście zastanowić, co z literackiego *Dracha* zostało w operowym tekście. Twardoch przyznał zresztą, że nie tyle skracał gotową powieść z dziesiątkami postaci i akcją rozgrywającą się w różnych czasach, co sięgnął do swej wyjściowej idei, do hinduistycznego eposu *Bhagawadgita*, do Księgi Hioba i do zapamiętanego przez niego widoku saren na błotnistym polu. W muzycznym *Drachu*, którego prawykonanie miało miejsce jesienią tego roku na festiwalu Auksodrone w Tychach, dialogi i monologi zostały sprowadzone do minimum, powierzono je zaś trójce wykonawców, wcielających się w różne role. On (baryton) jest mężem, synem i koźlęciem, Ona (sopran) – matką i żoną Josefa Magnora, ale także sarną. A tytułowa postać Dracha została napisana na głos kontratenora, mającego jakby nierealne brzmienie i przechodzącego w tym utworze od średniowiecznego lamentu poprzez klasyczny recytatyw do ekstazy wręcz śpiewu.

Wobec *Dracha* kompozytor użył określenia *dramma per musica*, podkreślając w ten spo-



Fot. Michał Ramus

Ahat ilī – siostra bogów, reż. Pia Partum, Sacrum Profanum w Krakowie (2018)

sób, że utwór nie wymaga inscenizacji, i właśnie w wersji koncertowej został zaprezentowany w Tychach. Niewątpliwie może jednak stanowić inspirujące wyzwanie dla reżysera, ale już sama warstwa muzyczna decyduje o jego wartości. Aleksander Nowak operuje różnymi konwencjami. Rozbudowaną partią klawesynu odwołuje się do baroku, a głos Dracha zwielokrotnia użyciem *live electronics*. Po raz kolejny udowodnił też, że potrafi budować napięcie, stosując niepozorne i proste motywy.

Dla najważniejszej polskiej opery minionej właśnie dekady, jaką jest *Czarodziejska góra* skomponowana przez Pawła Mykietyna, punktem wyjścia także była wielka proza. Nie stanowiła pierwszej próby połączenia pisarstwa Tomasza Manna z muzyką, ale praca Myfanwy Piper, która prawie pół wieku temu przerobiła *Śmierć w Wenecji* na libretto dla Benjamin Brittena, wydaje się zadaniem dziecinnie prostym w porównaniu z tym, czego zdecydowali się dokonać Małgorzata Sikorska-Miszczuk i Andrzej Chyra. Pomysł wyszedł od kompozytora, choć nie przypuszczał on początkowo, że jest możliwe przeniesienie na grunt opery ogromnej powieści, w której rozważania filozoficzne przeplatają się z wątkiem romansowym, a widmo śmierci włączone zostało w konwencję tzw. Bildungsroman, powieści o dojrzewaniu.

Zadanie autorów libretta polegało nie tyle na eliminacji wątków i postaci, co na znalezieniu właściwego ekwiwalentu dla emocji, które

wywołuje lektura powieści Tomasza Manna. Każdy, kto ją czytał, wskazałby przecież, czego i kogo z jej kart zabrakło w operze, ale nie o to chodziło. Chodziło raczej o zachowanie ducha literackiej *Czarodziejskiej góry* wyrażonego zarówno słowami, jak i muzyką.

Kluczem dla konstrukcji libretta było wprowadzenie postaci Amerykanki, która w powieści praktycznie nie występuje. Umiera przed przyjazdem Hansa Castorpa, a on potem zajmuje jej pokój. W librecie powraca w ważnych scenach, wprowadzając do świata żywych świat umarłych, świat cieni. Libretto składa się z ciągu krótkich obrazów, ale historia opowiedziana została linearnie, skupiając się na relacjach Hansa z kuzynem Joachimem. Podstawą są poszczególne sceny powieściowe, ale nie wszystkie zostały precyzyjnie dopowiedziane przez Manna, choćby epizod związku Hansa z Klawdią, co w librecie zostało mocniej określone. Do otrzymanego tekstu Paweł Mykietyn dodał precyzyjną konstrukcję dźwiękową. Połączył żywy ludzki głos śpiewaków z zapisaną w komputerze warstwą elektroniczną, uwalnianą dzięki systemowi głośników otaczających także widownię. Daje to nową jakość muzyczną i teatralną, estetyczną i znaczeniową.

Nie mniej koherentna z tekstem i muzyką była scenografia, a właściwie instalacja Mirosława Bałki stworzona dla prapremiery *Czarodziejskiej góry* na festiwalu Malta w Poznaniu w 2015 roku. Jeśli dodamy również fakt,

że Paweł Mykietyn tworzył swoją operę z myślą o konkretnych śpiewakach, to wszystkie te czynniki mocno ograniczają jej życie sceniczne. Inscenizacja autorstwa Andrzeja Chyry została, co prawda, zaprezentowana w kilku miastach, ale potem *Czarodziejska góra* zniknęła. Pozostaje mieć tylko nadzieję, że – podobnie jak *Ahat ilī* – nie definitywnie.

Wieloryb z Biblii

Również jednego wystawienia – w 2014 roku – doczekała się opera Eugeniusza Knapika *Moby Dick*, zamówiona przez Operę Narodową i na warszawskiej scenie zrealizowana przez Barbarę Wysocką. Punktem wyjścia była dziewiętnastowieczna powieść Hermana Melville'a zaliczana do kanonu klasyki literatury amerykańskiej. Pierwowzór łączy powieść przygodową z nawiązaniami do Biblii, a także z bogatą wiedzą przyrodniczą i marynistyczną. Kompozytor natomiast wraz z autorem libretta Krzysztofem Koehlerem skupili się na postaci Izmaela, który u Melville'a istnieje właściwie jako narrator, człowiek, który został powołany, aby dać świadectwo prawdzie. Opera zaczyna się już po katastrofie statku zatopionego przez białego wieloryba, chór przywołuje cytat z Księgi Rodzaju: „I oto Bóg uczynił olbrzymie wieloryby”, po czym Izmael wypowiada trzy słowa: „Call me Izmael”, które również kończą operę. W całym utworze zostały wzmocnione odwołania do Biblii, nadając mu formę pośrednią między operą a misterium.

Zarówno *Czarodziejska góra*, jak i *Moby Dick* dowodzą, że współcześni kompozytorzy sięgając po duże formy powieściowe, szukają w nich metafory, uogólnienia lub syntez. Etap prób dodania do opery wielkiej epickiej narracji mamy już chyba za sobą, a zajmowali się tym głównie kompozytorzy radzieccy. Postulaty komunistycznej władzy starali się zrealizować twórcy nawet tak wybitni jak Sergiusz Prokofiew, autor operowej wersji powieści Borysa Polewoja *Opowieść o prawdziwym człowieku*, chwalejącej męstwo radzieckich lotników w czasie wojny i uhonorowanej Nagrodą Stalinowską. Powstał jednak utwór najsłabszy w dorobku Prokofiewa, dziś kompletnie i słusznie nieprzypominany.

Zdecydowanie lepszy efekt Prokofiew osiągnął w *Wojnie i pokoju*, tworząc według powieści Lwa Tołstoja operę-gigant, składającą się z trzynastu scen, w których pojawiają się siedemdziesiąt dwie postaci, nie licząc chóru, tancerzy i statystów. Jest bitwa pod Borodino, jest wielki pożar Moskwy i ucieczka wojsk Napoleona, ale chodziło tu nie tylko o oddanie ducha literackiego pierwowzoru. Prokofiew komponował swe dzieło w czasie II wojny światowej, zatem kiedy podczas narady marszałek Kutuzow zastanawia się, czy oddać Moskwę nieprzyjacielowi, śpiewając: „Rosja nie przywykła poddawać się, naród w walce obroni wolność. Przywrócimy spokój Ojczyźnie i pokój innym narodom”, słowa te odnosiły się wówczas nie tylko do wojny 1812 roku. A gdy w finale – po wypędzeniu Francuzów – lud rosyjski sławi swego wodza: „Prowadził nas feldmarszałek, prowadził do sprawiedliwej walki o nasz kraj”, to wiadomo, że należałoby feldmarszałka zamienić na generalissimusa Stalina.

Wojna i pokój Prokofiewa bywa wystawiana na scenach rosyjskich, czasami – choć bardziej jako ciekawostka – pojawia się na Zachodzie, by wspomnieć inscenizację Franceski Zambello dla Opéra Bastille, niedawną realizację Davida Pountneya dla Welsh National Opera czy koprodukcję Teatru Maryjskiego w Petersburgu i nowojorskiej Metropolitan. Twórca tego spektaklu Andriej Konczałowski postanowił wyeksponować niezłomnego ducha wielkiej Rosji i siłę jej ludu. Po scenie maszerowały zatem oddziały żołnierzy, toczono bitwy, łopotały sztandary: rosyjskie rzecz jasna, bo te zdobyczne francuskie rzucano do stóp wodza. Polskim odbiciem epickiego nurtu w operze byli zaś *Chłopi* skomponowani przez Witolda Rudzińskiego na kanwie powieści Władysława Reymonta na trzydziestolecie

PRL i wystawieni w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1974 roku. Po osiemnastu przedstawieniach zniknęli bezpowrotnie.

Zaskakująca popularność Lema

Spośród polskich pisarzy największym zainteresowaniem kompozytorów, i to od lat, cieszy się natomiast Stanisław Lem. Pierwszą próbę przeniesienia jego prozy do opery podjął pod koniec lat sześćdziesiątych Krzysztof Meyer, tworząc *Cyberiadę*. Po raz pierwszy wystawiono ją wszakże dopiero w 1986 roku w Wuppertalu, a na polską premierę musieliśmy czekać do 2013 roku. W Teatrze Wielkim w Poznaniu z okazji siedemdziesiątych urodzin kompozytora zrealizował ją izraelski reżyser Ran Arthur Braun. Sam Krzysztof Meyer podkreślał wówczas, że *Cyberiada* to obraz jego młodzieńczych zainteresowań muzycznych i nie chciał z okazji tej premiery niczego zmieniać w dawnej partyturze. Rzeczywiście, w muzyce odbijają się echa ówczesnej awangardy, co wpływa na obecną percepcję utworu.

Libretto autorstwa kompozytora nawiązuje do koncepcji opowieści szkatułkowej, w której z każdej przedstawionej historii wypływa następna. Pierwsza to rzecz o królu, w którym można się dopatrzeć wizerunku totalitarnego wodza. W drugiej bohaterem jest monarcha nastawiony hedonistycznie do świata. Trzecia część opowiada o artyście, który jest zapatrzony w siebie. Historie te łączy postać Konstruktor Trulla, na zlecenie Królowej Genialiny wymyślającego trzy maszyny do opowiadania bajek. Wszystkie opowieści odnoszą się w gruncie rzeczy do świata z lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, co nie ułatwia dzisiaj kontaktu z operową *Cyberiadą*.

Zdecydowanie bardziej popularna wśród kompozytorów jest inna powieść Lema, czyli *Solaris*, która doczekała się już pięciu wersji operowych. Najważniejsza, autorstwa Detleva Glanerta, miała prapremierę w 2012 roku na festiwalu w Bregencji. To dwuaktowa opera z librettem Reinharda Palma, wymagająca użycia wielkiej orkiestry i chóru, odgrywającego rolę oceanu. Po Bregencji zrealizowano ją także w Kolonii. Operę elektroniczną według *Solaris* i z użyciem niewielkiego zespołu instrumentalnego skomponował w 1996 roku współpracownik Karlheinz Stockhausena, Michael Obst – wystawiono ją wtedy w Monachium i tam wrócono do niej w obecnej dekadzie. W 2011 roku w Turynie odbyła się prapremiera *Solaris* włoskiego kompozytora Enrica Cor-

reggii, a w 2015 roku na zamówienie Théâtre des Champs Élysées w Paryżu *Solaris* (także z muzyką elektroniczną) stworzył Japończyk Dai Fujikura. W 2008 roku na festiwalu Malta electronic-opera *Solaris* przedstawił zaś Karol Nepelski.

W 2016 roku na trzydziestolecie wrocławskiego festiwalu Musica Electronica Nova Artur Zagajewski skomponował *Stalookich*, łącząc rockowe instrumentarium z akordeonem i fragmentami wykrzykiwanego przez siebie opowiadania Stanisława Lema. Natomiast Krzysztof Wołek pokazał bardziej zbliżone do konwencji opery *Nici* według opowiadania *Jak ocalał świat*, z dwoma rolami mówionymi i sopranem w partii Maszyny.

Mimo tego bogactwa propozycji wydaje się, że Stanisław Lem nie powiedział, lub raczej nie wyśpiewał jeszcze ostatniego słowa w operze, choć oczywiście jego obecność w tym świecie jest zaskakująca. On sam nie czuł się dobrze w tej dziedzinie sztuki, nie znał się na niej, do czego się zresztą przyznał po tym, gdy Krzysztof Meyer przedstawił mu muzykę skomponowaną do *Cyberiady*. W tym momencie rodzi się zresztą pytanie znacznie ogólniejszej natury i ważne współcześnie: czy pisarz może obronić się przed ingerencją muzyki?

Związki opery z literaturą mają oczywiście bogatą historię i sięgają głęboko w przeszłość, wystarczy wspomnieć fascynację Verdiego Szekspirem (o innych, jeszcze wcześniejszych, a zdecydowanie mniej udanych, próbach adaptacji znanych dzieł literackich na libretta nie wspominajmy). Jednak tzw. opera literacka ukształtowała się dopiero w XX wieku, za jej początek uważa się narodziny *Salome* Richarda Straussa. Co prawda wykorzystał on – tak jak inni kompozytorzy robili to wcześniej – tekst od początku napisany z przeznaczeniem na scenę. Ale Richard Strauss udowodnił, że tekst literacki nie musi podlegać przeróbkom i opracowaniom, a muzykę można znakomicie dopasować do dramatu pisanego prozą. Pokazał, jak można śpiewać prozą, długimi frazami bez wyraźnego rytmu i rymów, otwierając w ten sposób drogę do spotkania opery także z nowelistiką i powieściami. A że opera w XX wieku udowodniła ponadto, że potrafi wyśpiewać wszystko – od uczuciowych dylematów po dramatyczne konflikty ekonomiczne, od skomplikowanych idei filozoficznych po negocjacje polityków, którzy decydują o losach świata – związki muzyki z literaturą będą się pogłębiać. ■