



PIOTR@KROCHMAL.EU / MATERIAŁY PRASOWE

Próba spektaklu operowego „ahat ilī – Siostra bogów”, reż. Pia Partum, sierpień 2018 r.

Czekając na zmierzch bogów

JAN BŁASZCZAK

Najgłośniejszym wydarzeniem tegorocznego festiwalu Sacrum Profanum będzie premiera „ahat ilī – Siostra bogów” – opery Aleksandra Nowaka z librettem Olgi Tokarczuk.

TWÓRCZOŚĆ OLGI TOKARCZUK DAWNO wykroczyła poza literaturę, znajdując gościńię w filmie i teatrze. W tym roku za sprawą Daniela Chmielewskiego zawitała w komiksie, a lada moment usłyszymy jej powieść przekształconą w operowe libretto. Pisarce ten muzyczno-literacki gatunek nie jest bynajmniej obcy jako słuchaczce, ale jeszcze kilka lat temu nie wyobrażała sobie, że mogłaby go współtworzyć. Opera wydawała się jej światem fascynującym, ale zamkniętym i niedostępnym.

Nie dziwi to Krzysztofa Pietraszewskiego, kuratora festiwalu Sacrum Profa-

num. – Historia opery potrafi ciążyć twórcom. Bywa onieśmielająca nie tylko dla nich, ale i dla widzów. W końcu to dzieła wielkiego formatu, powstające na styku różnych sztuk. Wydaje się, że będą trudne do przyswojenia ze względu na tę interdyscyplinarność. W rzeczywistości jest odwrotnie. Z tych samych powodów opera jest gatunkiem tak atrakcyjnym i tak komunikatywnym: bo oferuje coś więcej, coś, za czym łatwiej podążać. Ukonkretnia najbardziej abstrakcyjną ze sztuk – muzykę.

Krakowski festiwal nie kończy na deklaracjach. W ostatnich latach prezentowano

tu dzieła, które – mam wrażenie – ukazywały operę jako wdzięczną platformę dialogu pomiędzy twórcami z różnych obszarów kultury. „Opera o Polsce” łączyła muzykę Artura Zagajewskiego z filmem dokumentalnym Piotra Stasika. Bliski dramatu muzycznego „Król Lear” nazywany był przez Pawła Mykietyna „musicalem”. Panteon niekojarzonych na co dzień z operą gwiazd (Bałka, Chyra, Sikorska-Miszczyk) pracował nad głośną „Czarodziejską górą”, której warstwę muzyczną – w dużej mierze elektroniczną – realizowano z taśmy. Za sprawą takich festiwali jak Sacrum Profanum i Malta opera coraz chętniej sięgała po artystów wizualnych, ludzi kina czy teatru. Być może upominałaby się i o Olgę Tokarczuk, ale to ona wykonała pierwszy ruch. Ku własnemu zaskoczeniu.

Owad w operze

W marcu 2015 r. Tokarczuk odwiedziła Teatr Wielki w Poznaniu. Przyjechała tam ze względu na Georgiego Gospodinowa – bułgarskiego pisarza i swojego dobrego znajomego, który napisał libretto do prezentowanej tamtego wieczoru „Space Opery” Alka Nowaka.

– To było bardzo ożywcze przeżycie – wspomina Tokarczuk. – Znałam oczy-

wiecie klasyczne opery, ale Georgi i Alek zrobili coś, co mnie zaskoczyło i zmieniło moją perspektywę. Przecież „Space Opera” jest o muchach, które załapawszy się przez przypadek do rakiety, lecą w kosmos! Nie temat nieszczęśliwej miłości, zdrady, władzy – ale muchy w kosmosie. Dzisiaj opera jest przestrzenią niezwykle twórczą, zmieniającą się i nieprzewidywalną. Ta wolność wydała mi się bardzo atrakcyjna. Do tej pory sądziłam, że do opery mogę przyjść jako widz i napawać się nią z trzeciego rzędu. Tutaj poczułam, że mogę w to włożyć coś swojego.

Autorka poznała Nowaka jeszcze tego samego wieczoru. Kompozytor ucieszył się ze spotkania, bo twórczość Olgi Tokarczuk była mu bliska od dawna. Wydany w 1996 r. „Prawiek i inne czasy” był dla niespełna 40-letniego dziś twórcy jedną z pierwszych dorosłych książek. Prozę Tokarczuk zapamiętał jako momentami mistyczną, wykazującą pewne podobieństwa z twórcami realizmu magicznego. Nie zdziwiło go więc zapewne, kiedy usłyszał, że literacką bazą opery miałyby być mity. Przeciwnie, pomyślał, by sięgnąć po opartą na sumeryjskiej opowieści „Annę In w grobowcach świata”, od razu wydał mu się trafny.

– Olga miała przekonanie, bardzo słuszne, że w operze mit zawsze odgrywał szczególną rolę – mówi Nowak. – Wiele dzieł albo się z mitów bezpośrednio wywodzi, albo się do nich odwołuje. Opowiadała mi też, że pisanie tej książki było dla niej rodzajem włączenia się w pewien zewnętrzny proces. Ta historia opowiadała się w jakiś sposób sama. Wiązało się to nie tyle ze świadomym konstruowaniem, co z podążaniem za przeczuciem. Muzyka funkcjonuje podobnie. Nawet jeśli jej pisanie wiąże się do pewnego stopnia z kalkulacją, a słuchanie z analizą, to ostatecznie płynie jako pewien pozaracjonalny nurt, który ma sens tylko wtedy, kiedy się w niego włączyć.

Twórcy szybko podjęli decyzję o współpracy. Rozpoczął się etap kalkulacji.

Mit założycielski

„Orfeusz i Eurydyka” Glucka, „Dafne” Straussa, „Persefona” Strawińskiego, „Hercules” Händla – długo można wymieniać tytuły oper bazujących na mitach. Mity zaś biorą swój początek z glinianych tabliczek, na których Sumerowie zapisywali opowieści niemal pięć tysięcy lat temu. Elementy tamtej mitologii są nieustannie obecne w literaturze.

– W mojej twórczości mit zawsze był ważny – przyznaje Tokarczuk. – Zawsze też zdawałam sobie sprawę, że człowiek, społeczeństwo nie mogą bez mitu funkcjonować. To podstawowa siatka naszego rozumienia świata, relacji w nim zachodzących. Myślenie mitem mamy głęboko wdrukowane w psychikę. Już jako dziecko fascynowałam się różnymi mitologiami i szukałam między nimi podobieństw, odpowiedniości, powiązań.

Dlatego z ochotą przyjęła propozycję brytyjskiego wydawnictwa Canongate, które namawiało autorów z różnych krajów, by próbowali opowiadać mity na nowo. Propozycja zbiegła się w czasie z doniesieniami z Iraku, gdzie podczas wojny odnaleziono wiele nieznanych tabliczek klinowych. Czytając kolejne opracowania poświęcone mitologii sumeryjskiej, pisarka podjęła decyzję, że to ona będzie bazą dla jej powieści.

– Tym, co absolutnie przeważało szalę, był odkryty na tych tabliczkach tekst „Hymnu do Inanny”, podpisany imieniem przez niejaką Enheduanę, prawdopodobnie kapłankę bogini. To liryczna poezja, piękna i poruszająca. Po raz pierwszy w historii człowieka tekst został podpisany, stał się więc tekstem zindywidualizowanym, posiadającym autora, w tym przypadku kobietę. Bardzo mnie to odkrycie poruszyło.

Choć mit o Inannie jest rzadziej eksploatowany przez twórców niż opowieści starożytnych Greków czy Rzymian, to sumeryjski poemat stanowi nie tylko jedną z najstarszych opowieści, ale też jedną z najważniejszych dla całego zachodniego świata. W końcu to historia o bogu, który mierzy się ze śmiercią.

– Chyba stamtąd właśnie pochodzi pojęcie zbawienia, konieczności poświęcenia się, ofiary, którą trzeba złożyć, wielki wątek śmierci i zmartwychwstania – zastanawia się Tokarczuk. – Ta historia rozprzestrzeniła się później w wielu innych kulturach, przerabiano ją, dodawano coś od siebie. Bohater (coraz częściej był to już mężczyzna, heros, bóg) schodził do podziemi, żeby skonfrontować się ze skandalem śmierci i zbadać możliwość istnienia jakiejś nieśmiertelności. Ta opowieść jest wciąż żywa i nadal działa w chrześcijaństwie.

Nawiasy i cudzysłowy

Jakkolwiek sumeryjski mit ze swoją dramaturgią i podniosłością wydaje się wręcz

skrojony pod libretto, musi zaskakiwać w kontekście filozofii, której do tej pory hołdował Nowak. W głośnym artykule Andrzeja Chłopeckiego, porównującym wczesną twórczość Nowaka z początkami kariery Pendereckiego i Mykietyna, czytamy, że cechą utworów młodego twórcy jest „życiopisanie”. Rzeczywiście, wiele dzieł Nowaka podejmuje wątki biograficzne. Bez patosu, unikając przesadnego liryzmu i nachalnej symboliki. Dołączane do utworów notki mają zwykle charakter zgrabnych literacko anegdot i obserwacji.

Dla przykładu: kompozycji „Ciemnowłosa dziewczyna w czarnym sportowym samochodzie” towarzyszył taki zapis: „Pewnego dnia zatrzymałem się na czerwonym świetle obok ciemnowłosej dziewczyny w czarnym sportowym samochodzie. Patrzac przed siebie, kiwała lekko głową w rytm muzyki z radia. Chyba też nuciła coś, ale niewiele dało się usłyszeć przez szum miasta. Po chwili, nie spojrzawszy w moją stronę, odjechała”. W rozmowie z Janem Topolskim Nowak wspominał, że szczególnie zadowolony jest z komentarza do utworu „Król Kosmosu znika” (2009). Brzmi on tak: „W szkole podstawowej znałem chłopaka, który twierdził, że jest Królem Kosmosu. Zwierzył mi się w tajemnicy, że wkrótce przybędzie po niego na Ziemię statek, którym odleci, by objąć władzę nad wszechświatem. Po którychś z kolei wakacjach nie zjawił się w szkole i nigdy więcej o nim nie słyszałem. Jak dotąd”.

Pamiętałem wspomniane komentarze, a także kosmiczną operę, w której kluczową rolę odgrywały muchy, zdziwił mnie więc entuzjazm, z jakim Nowak potraktował mit o Inannie. – Myślenie o tej sferze, o rzeczach, powiedzmy, ostatecznych nie jest mi obce, przeciwnie – tłumaczy kompozytor. – Zawsze jednak pociągało mnie stawianie cudzysłówów i nawiasów. Niedopowiadanie i nienazywanie pewnych spraw po imieniu. A jeśli już, to z pewną dozą przekory. Tutaj musiałem się zmierzyć z treścią, która ma bardzo bogatą i zobowiązującą historię interpretacji, oraz z tekstem, który jest mocny i wyrazisty; sam w sobie stanowi autorski, głęboki komentarz. Długo miałem paraliżujące poczucie, że potraktowanie go z dystansem czy żartobliwie będzie fałszywe, a z drugiej strony umiżnienie go bardzo wprost grozi banałem i nudą.

⇒ Wierne podejście do tekstu nie oznaczało jednak mniejszej pracy, którą należało wykonać, przygotowując libretto. Konieczne były zmiany na poziomie językowym, uproszczenie niektórych wątków, a przede wszystkim redukcja, redukcja i jeszcze raz redukcja.

Muzyczna bibliografia

Aby pomóc pisarce w przygotowaniu libretta, Nowak przesyłał jej rejestracje swoich ulubionych oper współczesnych. Tokarczuk w pamięci zostało np. „Written on Skin” brytyjskiego kompozytora George’a Benjamina. Słuchając kolejnych dzieł, szybko się zorientowała, że każdy wers w operze jest wypowiedziany jakieś trzy razy dłużej niż w filmie. Niezbędne było więc skracanie opowieści, wyciąganie z niej kwintesencji. – Nie miałam doświadczenia w posługiwaniu się takim językiem – przyznaje. – Bo czym jest libretto? Bliżej mu do poezji niż do czegośkolwiek. Próbowalam złapać szczególnie rytm opowiadania, pamiętać o tym, że moje słowa będą śpiewane, że będzie im towarzyszyła muzyka, gest sceniczny, scenografia. Tutaj słowo jest tylko częścią układanki. W opowieści musi być za siebie całkowicie odpowiedzialne.

Oboje podkreślają, że w tym trudnym procesie mieli dla siebie wiele zrozumienia i zaufania. Nawet wtedy, kiedy Nowak podał librecistce dokładną liczbę wersów, jakiej od niej oczekuje. Sam rozumie, że dla pisarza, który wcześniej nie obcował z operą, tak nikła objętość tekstu musi być szokująca. Tokarczuk jednak nie protestowała, również wtedy, gdy kompozytor przestawiał szyk jej zdań ze względów na muzyczną frazę. Wyrozumiałość mogła wynikać z szacunku, jakim od dawna darzy operę.

– W tym współczesnym świecie udało się jej zachować bardzo specyficzne, wyjątkowe miejsce – mówi Tokarczuk. – Wciąż posługuje się podniosłym głosem, koturnem, czasami też patosem, podczas gdy cała reszta świata może zaledwie sięgać po ironię albo sarkazm, bo nie ma już dostępu do takich podniosłych sposobów wypowiedzi. W ogóle boimy się powagi, a patosu boimy się jak ognia. Poza tym opera używa wielopoziomowej komunikacji: jest muzyka, aktor, scenografia, energia orkiestry i zgromadzona w jednym miejscu publiczność. Działanie opery jest potężne.

Inna sprawa, że muzyka od początku towarzyszyła pisarce podczas prac nad kolejnymi powieściami. – Kiedy piszę, słucham sporo muzyki, zakorzeniam się w niej. Mogłabym odtworzyć właściwie całą sferę muzyczną towarzyszącą powstawaniu każdej mojej powieści. Ona otwiera mi wyobraźnię, buduje nastrój i scenografię.

Tokarczuk chętnie opowiada o utworach, które towarzyszyły jej wieloletniej pracy nad „Księgami Jakubowymi”. Słuchała wówczas głównie muzyki z epoki, wyobrażając sobie, że świat, który próbuje przedstawić, jest nią wypełniony. Niezależnie od tego, że jej bohaterowie nie bywali na salonach i koncertowych salkach. Jak wspomina, motywem przewodnim tej powieści szybko stała się Händlowska sarabanda, a lejtmotywytem dotyczącym Jakuba Franka – Mozartowski „Marsz turecki”. Rola tej „ścieżki dźwiękowej” dla procesu twórczego jest za każdym razem tak znacząca, że Tokarczuk zastanawiała się nawet nad dołączaniem płyt do swoich książek.

Sacrum w profanum

Kiedy Tokarczuk starała się podchwycić język opery, Nowak prześwietlał ko-

lejne wątki i postaci „Anny In w grobowcach świata”. Struktura powieści, prosta i przejrzysta, nie stanowiła problemu. Kompozytor szukał jednak takiego wymiaru opowiedzianego w niej mitu, który pozwoliłby mu się z nim utożsamić. Zastanawiał się, która postać tudzież wątek wywoła możliwie najgłębszą reakcję publiczności. Ostatecznie zasugerował, aby centralną postacią opery uczynić Ninę Szubur – służącą bogini, a także jedynego człowieka wśród głównych bohaterów.

– Opera ukazuje dramat osoby, której wydaje się, że może oswoić czy udomowić *sacrum* – tłumaczy Nowak. – Co kończy się dla niej przykrymi konsekwencjami w sferze *profanum*. Decyzja, że to jest temat główny, pozwoliła mi mocno ruszyć do przodu. Nawiasem mówiąc, takie odczytanie tej historii wydaje mi się bardzo aktualne.

W rezultacie wszystkie wydarzenia, jakie rozgrywają się w „ahat ilī – Siostra bogów”, mają swój początek w jedynej ludzkiej bohaterce opery. Komponując muzykę, Nowak nieustannie zadawał sobie pytanie o rolę i sposób odbierania boskich postaci w tej opowieści. – Czy zakładamy, że one są realne, czy symboliczne, czy w ogóle nie pytamy o nie? Ja nie znam jednej odpowiedzi na to pytanie. I dlatego ontologia czy realność wszystkich postaci, które nie są ludźmi i pojawiają się na scenie, jest niejasna.

Ta koncepcyjna praca, którą wykonał kompozytor, szukając punktu zaczepienia dla swojej muzyki, pomogła również pisarce, która położyła główny nacisk na pojawiające się w micie relacje bogów i ludzi. Na próbę wpływania przez człowieka na sfery, które pozostają poza jego doświadczeniem. Tokarczuk szukała odpowiedzi na to, jak istota ludzka odnajduje się w takiej relacji. – Zastanawiamy się jak, tworząc religię i mitologię, człowiek staje się twórcą tego wszystkiego. To jest, powiedziałabym, bardzo dzisiejsze podejście do rozumienia *sacrum*. Kiedy człowiek odczuwa konieczność wzięcia na siebie części tego, co zwykle przypisywaliśmy bogom.

Premiera opery Aleksandra Nowaka na podstawie libretta Olgi Tokarczuk odbędzie się już 16 września podczas krakowskiego festiwalu, którego nazwa – *Sacrum Profanum* – mogłaby z powodzeniem stanowić alternatywny tytuł tego dzieła.

© JAN BŁASZCZAK