

*Paweł Szymański w rozmowie z Grzegorzem Dąbrowskim, Marcinem Gmyssem, Katarzyną Naliwajek-Mazurek i Olgierdem Pisarenką*

---

## Pukanie do bram Jumnety słycać wszędzie. Po prapremierze *Qudsji Zaher*

*Marcin Gmys: Naszą rozmowę, którą – to fakt poniekąd symboliczny – prowadzimy w gościnnych progach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, proponuję rozpocząć od ustalenia podstawowych faktów. Pawle, przybliź nam, proszę, najpierw genezę Qudsji Zaher. Wiem, że od dawna planowałeś takie przedsięwzięcie z Maciejem Drygąsem, autorem libretta, ale czy Qudsja była pierwszym takim pomysłem w Twojej artystycznej biografii, czy może wcześniej były jakieś inne?*

Paweł Szymański: Nie myślałem o operze. Zawsze byłem raczej sceptyczny wobec samego gatunku operowego i szczególnie podziwiałem takich kompozytorów, którzy nigdy się nie „splamili” twórczością operową, jak chociażby Bach (który jednak o ten rodzaj twórczości się czasami ocierał). Kiedy byłem młodszy, wyznawałem jeszcze bardziej radykalny pogląd – mianowicie podziwiałem Arcangelo Corellego za to, że w ogóle nie napisał żadnej muzyki wokalne. Kwestia związku muzyki ze słowem leżała całkowicie poza zasięgiem moich zainteresowań. No ale temu ideałowi ostatecznie przyszło mi się dosyć szybko sprzeniewierzyć, ponieważ pokusa napisania utworu na głos okazała się zbyt duża. Nie napisałem takiej muzyki dużo, ale muszę przyznać, że jest to przyjemność zupełnie osobnego rodzaju. Jeśli już miałem posługiwać się tekstem słownym, były to jakieś łaćnińskie formy liturgiczne, później także liryka.

Sama opera drażniła mnie swą „pobożną” ideą syntezy sztuk, zakładającą, że w jednym dziele połączyć można wszystko. Operę postrzegałem jako gatunek sztuki, który, owszem, gromadził w sobie wszystko, ale poszcze-

gólne elementy tej heterogenicznej całości – w szczególności teatr i muzyka – nie zawsze były najwyższych lotów, bo musiały się opierać na kompromisowym współistnieniu. Dramaturgia teatralna, która wynika z naturalnego dialogu i ma swoje zasady regulacji czasu, i – z drugiej strony – muzyka, która inaczej i w znacznie bardziej sztywny sposób posługuje się czasem – to zestawienie zawsze wydawało mi się nie do pogodzenia. Może najlepiej funkcjonowało ono w historycznie bardzo wczesnych operach (np. u Monteverdiego), w których na potrzeby ówczesnej ekspresji przyjęto pewne wyobrażenie na temat patetycznej mowy w teatrze antycznym i połączono ją ze śpiewem, który miał być owej mowy przedłużeniem. Był to jednak śpiew bliższy mowie w porównaniu z późniejszymi operami. Słuchając Monteverdiego, mam zawsze poczucie, że śpiew ma tam sens, ale, na przykład, w operach Händla (którego można zawsze słuchać z największą przyjemnością) nie odnajduję jedności warstwy teatralnej z muzyką. Już sam koncept rozwijania akcji teatralnej na zasadzie arii *da capo* jest – w moim przekonaniu – obarczony sprzecznością. Podobnie postrzegam *bel canto* i operę XIX wieku. Wagner miał swój sposób na zintegrowanie warstwy teatralnej z muzyką. Teoretycznie rozwiązywał on sprzeczności wewnętrzne gatunku operowego, ale ponieważ między tempem dziania się w muzyce a tempem akcji teatralnej w dramatach muzycznych Wagnera jest olbrzymi rozróż, trudno mi nieraz skupić uwagę na opowiadanych tam historiach. Można powiedzieć w uproszczeniu, że na przestrzeni wieków muzyka w operze stawała się coraz bardziej złożona i autonomiczna, co podważało sens gatunku.

Wracając do samej *Qudsji*: nadarzyła się w moim życiu okoliczność, o której nie chcę opowiadać, bo wiąże się z otrzymaną propozycją, z której ostatecznie nic nie wyszło, a która stała się zarzewiem całej kilkunastoletniej przygody z operą. Wiadomością, że rozważam napisanie opery, podzieliłem się z Maciejem Drygasem, którego ten pomysł zafascynował i sprawił, że od razu zaczął snuć przez telefon fabularne pomysły, zrazu niemające nic wspólnego z historią samej *Qudsji*, lecz z wątkami „archeologicznymi”, które w końcu znalazły się w librecie. Tak zaczęła się nasza praca nad operą.

Dlaczego w ogóle, mimo moich uprzedzeń do samego gatunku, uległem pokusie napisania opery? Z banalnego powodu: mianowicie chciałem spróbować czegoś innego niż to, co robiłem do tej pory. Wkrótce stało się jasne, że planowany utwór powinien być operą w tym sensie, że będzie wymagać sceny teatralnej i będzie zawierać muzykę, śpiew, libretto, ale że nie będzie to opera z tradycyjną dramaturgią teatralną, która – jak wspominałem – jest niemożliwa do przekazania za pomocą środków muzycznych. Powstało zatem libretto pozbawione efektownych zwrotów akcji, suspensów itp. Razem z Maciejem Drygasem biorę za kształt tego libretta pełną odpowiedzialność. Bo wprawdzie to on je napisał, ale w trakcie jego powstawania byliśmy w stałym kontakcie i to ja wskazywałem pewne rozwiązania, aby libretto wpasowało się w muzyczne pomysły, które w sobie nosiłem. Takie mało dramatyczne libretto pozwalało uniknąć „rafy” w postaci konfliktu muzyki i teatralnego dziania się. Naturalnie, już w trakcie pracy nad partyturą dochodziły czasem do głosu wcześniejsze wątpliwości natury ogólnej i bywały momenty, że żalowałem, że się za to zabrałem. Kiedy się komponuje operę, trzeba bardzo dużo nut napisać na papierze. Muszę przyznać, że nie jestem człowiekiem bardzo pracowitym, co mnie chroni przed rzucaniem się do realizacji każdego pomysłu. Najpierw muszę mieć pełne przekonanie, że warto spędzać czas przy stole i pisać, a tutaj w grę wchodziło blisko 300 stron partytury. Kiedy człowiek pisze fugę, która ma 40 taktów, to tam nie ma nieważnych nut, to jest sama esencja, a w operze, choćby najlepszej, jak u Mozarta czy Händla, rozwój muzyki jest znacznie mniej intensywny.

Praca nad takim gatunkiem była sprzeczna z moim pojęciem o komponowaniu. Może dlatego ta opera powstawała dosyć długo... Jednak realnej pracy nad partyturą było ledwie kilkanaście miesięcy. Komponowałem z bardzo dużymi przerwami (w których powstawały inne utwory) właśnie dlatego, że traciłem od czasu do czasu wiarę.

Bałem się nie tylko gatunku opery, ale również pisania muzyki do tekstu w polskim języku. *Qudsja* jest jedynym moim utworem do polskiego tekstu (nie licząc kilku piosenek). Myślę, że polski nie jest łatwy do śpiewania. Może przekonanie to wynika też z tego, że znam język polski zdecydowanie lepiej niż inne języki, do których pisałem muzykę. Polszczyzna zdaje się banalizować w trakcie śpiewania i to odczucie było dla mnie poważną barierą. Oczywiście można było sobie wyobrazić, że przetłumaczymy nasze libretto np. na litewski, ale czułem, że pisanie dużej formy do obszernego tekstu, jakim jest libretto, w języku, w którym się poruszam po omacku, byłoby szalbierstwem.

Na zakończenie historii tworzenia *Qudsji Zaher* wróćę jeszcze do czasu powstawania opery: pierwsze rozmowy z Maciejem Drygasem na temat libretta miały miejsce w 1998 r. Umowę z Operą Narodową podpisałem i pierwsze nuty na papierze postawiłem w 1999 r. Komponowałem do końca 2005 r. Czystopis był gotowy wiosną 2006 r. Premiera miała miejsce w Operze Narodowej w roku 2013. W sumie więc cała przygoda z *Qudsją Zaher* – od pierwszych pomysłów do premiery – trwała 15 lat, co stanowi jedną czwartą mojego życia, a jedną trzecią tej jego części, która związana jest z komponowaniem muzyki. Opera jako gatunek, wobec którego byłem sceptyczny i nie wyobrażałem sobie kiedyś, że mógłbym ją kiedykolwiek napisać, stała się zatem dominantą mojego życia, co – jak na to patrzę wstecz – wydaje się dość surrealistyczne.

*Grzegorz Dąbrowski: Jak Pan ocenia wynik swojej pracy nad językiem polskim w teście Macieja Drygasa?*

W *Qudsji* jest kilka rodzajów ekspresji wokalne, nie wszystkie są śpiewem *sensu stricto*. Partia Nauczyciela jest mówiona. W premierowej realizacji została powierzona aktorowi. Ale można by rozważyć wykonanie tej roli przez mówiącego śpiewaka. Przewoźnik śpiewa pojedyncze, oderwane dźwięki, a jego głos poddany jest elektroakustycznej transformacji za pomocą vocodera, co daje taki efekt, jakby to nie człowiek mówił (śpiewał?), ale maszyna. Chór mieszany najczęściej występuje w charakterze zbiorowości topielców i posługuje się asynchronicznym parlandem, wyrzucając z siebie zatomizowane słowa w różnych językach. Chór chłopięcy ma bardzo dużo słów do przekazania. Są to różne historie opowiadane nazbyt detalicznie, z licznymi powtórzeniami. Przy okazji pełni rolę narratora. Podobał mi się pomysł literacki Maćka Drygasa na ten chór chłopców, więc nie chciałem tych tekstów skracać. Ale musiałem zastosować taki sposób, żeby te fragmenty nie trwały nazbyt długo. Przyszedł mi do głowy pomysł, aby była to recytacja w rodzaju rapu – *in modo di rap* – tak to jest opisane w partyturze. Oczywiście, nie jest to prawdziwy rap, który opiera się na okresowych tekstach i powtarzalnych rytmach. Chodziło mi tylko o rodzaj ekspresji wokalne. No i wreszcie partia *Qudsji*, która jest jedyną prawdziwie śpiewaną. Tu jednak nie ma dużo tekstu. Kiedy napisałem to, co *Qudsja* ma do zaśpiewania, miałem obawy, czy śpiew nie banalizuje tych prostych słów. W końcu przyzwyczałem się do tej partii. Jeśli jest w tym śpiewaniu coś nie do końca zadowalającego, to nie jest to – pocieszam się – ani pierwszy, ani ostatni taki przypadek w muzyce z polskim tekstem.

Jeśli się weźmie pod uwagę, że partia *Qudsji* (Astrid) jest jedyną w całej operze naprawdę śpiewaną, to można powiedzieć, że uciekłem od problemu – nie tylko śpiewania po polsku, ale śpiewania w ogóle. To prawda. Ale nie obejście tego zagadnienia

było moim celem, tylko stworzenie bardzo odrębnych ekspresji wokalnych dla poszczególnych partii (indywidualnych i zbiorowych). Chciałem, by poprzez to zróżnicowanie robiły one wrażenie, że należą – każda z nich – do różnych, wzajemnie nieprzenikalnych rzeczywistości.

*Katarzyna Naliwajek-Mazurek: Ale też jest tak, że dzięki temu poszczególne warstwy są tak wyraziste (przepiękna liryczna partia Qudsji), poza tym porażające wrażenie robią momenty, kiedy używasz parlanda i szybko zestawiasz je z momentami zwykłego wypowiedzania słów. A wracając do rapu: czy Twoim zamysłem było odwołanie się do archetypicznych struktur w rodzaju modlitw, mantr, znanych z różnych kultur? W mantrach powtarza się wielką ilość sylab, czyniąc to na dobrą sprawę mechanicznie i tylko do pewnego stopnia wypełniając je istotną treścią. A z drugiej strony, takie kończenie fraz zejściami glissandowymi przypominało mi mantry buddyjskie, w których końcówki fraz są odpuszczane, niewypowiedzane w do końca precyzyjny sposób. Czy to był dla Ciebie jakiś ważny trop?*

Z całą pewnością nie chodziło mi o odwoływanie się do jakiegoś konkretnego stylu czy obszaru kulturowego. Z drugiej strony, siła rapu, którą znamy z muzyki rozrywkowej (hip-hopu), nie jest czymś wymyślonym przez dzisiejszą popkulturę, tylko odwołaniem do tego, o czym mówisz – do tych archetypicznych struktur (mantr, wyliczanek, ale również epickich, quasi-recytowanych historii). Dziecięce wyliczanki także odwołują się do takiego archetypu.

*G. Dąbrowski: W naszej kulturze mamy litanie...*

Oczywiście, litanie należą też do tego nurtu.

*Olgierd Pisarenko: Pawle, wydaje mi się, że bardzo pociągała Ciebie w librecie sama atmosfera, nastrój niezwykłych sytuacji, fakt, że to wszystko się dzieje pod wodą. Uważam, że oddanie aury niezwykłości bardzo dobrze się Tobie udało. Czy pisząc Qudsję myślałeś o tym, że masz do czynienia z fantastyką, którą trzeba jakoś pokazać również w muzyce?*

Jeżeli to rzeczywiście działa tak, jak mówisz, to tylko się mogę z tego bardzo cieszyć. W operowym kontekście trudno byłoby mi się odnaleźć w innej rzeczywistości niż właśnie taka fantastyczna i nierealna, trochę też mityczna i archetypiczna. To uruchamiało moją wyobraźnię. Nie wzruszają mnie w operze zwykłe historie. Ani duchowe perypetie Oniegina, który – przez fakt, że śpiewa – skupia moją uwagę na muzyce, a nie na swojej psychice (nawet mimo to, że Czajkowski nie jest moim ulubionym kompozytorem). Ani – niemal żywcem z gazet wzięta – opowieść o wizycie Nixona u przewodniczącego Mao, która to wizyta – mimo jej historycznej doniosłości – przez śpiewanie staje się komiczna. Inaczej jest z historiami niezwykłymi. Dzieje tragedii Orfeusza i Eurydyki wzruszają mnie w wydaniu operowym (w każdym razie w wersji Monteverdiego) nie tylko dlatego, że historia częściowo rozgrywa się poza światem realnym (Hades), ale też dlatego, że jest mitem. A więc historią powtarzaną w wielu wersjach, wiele razy. Nie przeszkadza mi, że opera odpsychologizowuje i odrealnia postaci, bo one już są uogólnione i odrealnione przez to, że są częścią mitu, który – u Monteverdiego – wraz z mnogością jego interpretacji roztopia się w muzyce.

Świat fantastyczny i nierealny z bohaterami, którzy bardziej reprezentują uogólnione typy niż prawdziwe postaci, może – w moim pojęciu – być uwikłany w śpiew, w muzykę. Taki właśnie świat, przywołany przez Maćka Drygasa, pobudzał moją wyobraźnię.

*O. Pisarenko: Ale Twoja postać, zresztą wzięta z gazet, jest jednak wzruszająca. Myślę, działa tu archetyp operowy tej nieszczęśliwej bohaterki, która popełnia samobójstwo. Tej Halki, która skacze do Wisły, czy Toski ginącej w Tybrze...*

Historia Qudsji Zaher jest wzięta z gazet w tym sensie, że Maciek Drygas w trakcie swych dokumentalistycznych praktyk zetknął się z Qudsją, kiedy rozmawiał z uchodźcami złapanymi przez straż na wschodniej granicy Polski. Prawdziwa Qudsja nie skakała więc ze statku do morza, ale historii ze statkami jest też całe mnóstwo. Mnogość historii ludzi, którzy zmuszeni są do ucieczki przed opresją, pozwala na uogólnienia. W mojej operze nie ma żadnej biografii Qudsji Zaher. Jest tylko jakiś urtyp nieszczęśnicy. Nekrošius kazał Qudsji założyć perukę. Mnie się ta peruka nie podobała, bo odejmowała część jej indywidualności, czyniła ją bezosobową. Nekrošius na to mówił: „takie włosy to kobiety miały zawsze, ona musi być taka jak ZAWSZE”.

Qudsja Zaher jest jedyną postacią, która objawia emocje. Przewoźnik jest maszyną, Nauczyciel reprezentuje naiwny racjonalizm w typie Sumiennika Ducha z *Zaratustry*, nieuwzględniający emocji jako czynnika istotnego. Chłopcy, zmuszani do powtarzania skomplikowanych historii, których – być może – nawet nie rozumieją, są zredukowani do roli nośnika narracji, a więc nieco zdehumanizowani. Tylko Qudsja pozostaje postacią w pełni ludzką. I dlatego tylko ona śpiewa.

*O. Pisarenko: Przyznam, że mam trochę pretensji do reżysera, że opadanie Qudsji na dno nie zostało właściwie ograne. Ja owo opadanie odczuwam jako kluczowy moment opery, który widz powinien zauważyć. Miałem wrażenie – szczególnie po roboczej prezentacji Nekrošiusa w operze, kiedy on wywołanie takiego efektu początkowo sugerował – że coś w jego wyobraźni nawaliło. Jakby tego miejsca nie docenił...*

Oglądanie inscenizacji własnej opery, uczestniczenie w przygotowaniach do premiery, to rodzaj przeżycia, z którego natury sobie wcześniej zupełnie nie zdawałem sprawy.

Mieliśmy z Maciejem Drygasem jakieś wyobrażenie wizualnej strony dzieła, nie sposób przecież pisać bez jakichkolwiek wyobrażeń. Staraliśmy się jednak te wyobrażenia jak najbardziej uogólnić, zminimalizować ilość didaskaliów w partyturze, żeby zostawić jak najszersze otwarte pole do interpretacji. Oczywiście pewne elementy dziania się (typu burza, skok Qudsji do wody i jej opadanie na dno itd.) musiały być przez nas opisane.

*O. Pisarenko: Ale to opadanie trwa parę minut...*

Lament Qudsji został napisany na około 5 minut, bo wyobrażałem sobie, że ona przez ten czas tonie. Ale u Nekrošiusa teatr funkcjonuje inaczej. To opadanie Qudsji na dno morza jest elementem treści opery, który – zdawałoby się – można bardziej lub mniej realistycznie urzeczywistnić na scenie. U Nekrošiusa nie musi tak być. Dla niego to, co on dostaje (tekst dramatyczny czy partytura operowa), stanowi tylko punkt wyjścia. Może nawet on sam na początku nie wie, dokąd go to wszystko zaprowadzi, ale jedno jest pewne: nie zaprowadzi go w stronę realistycznej inscenizacji. Opadanie Qudsji nie było zresztą jedynym takim momentem, który w tej inscenizacji słuchaczowi zdecydowanie nie pomagał. Wydarzyło się coś, co jeszcze bardziej gmatwało opowieść niż owe nader umowne opadanie Qudsji na dno, którego namiastka, bądź co bądź, zaistniała na scenie. Aby widz mógł śledzić akcję, powinien wiedzieć, w którym momencie śpiewaczka jest już Astrid, a nie Qudsją. W inscenizacji Nekrošiusa przemiana ta dokonała się w innym miejscu niż w librecie. Chciał on mieć Qudsję prawie



przez cały czas na scenie, nawet tam, gdzie taka konieczność nie wynikała z przebiegu akcji. To z tego powodu Qudsja nie mogła się przebrać w suknię Astrid w momencie przewidzianym przez libretto, lecz musiała to uczynić wcześniej, co zaburzyło porządek narracji. Kiedy powiedziałem mu o tym, Nekrošius przyznał mi rację, ale zaraz dodał: „widz, by miał cokolwiek zrozumieć – i tak najpierw musi przeczytać libretto, a sam spektakl obejrzeć ze dwa razy”. U Nekrošiusa tak to już działa, że elementy tekstu (libretta) do czegoś go inspirują, ale w trakcie pracy przekształcają się w coś innego, co nabiera jakiegoś – autonomicznego – magicznego czy symbolicznego – znaczenia. Tak było ze skokiem Qudsji do morza w prologu. Miał on być odwzorowany przez rozwijającą się od góry do dołu taśmę, na której była namalowana wielokrotnie postać kobiety w różnych fazach spadania. Przy odpowiednim oświetleniu miało to działać trochę jak w filmie animowanym. Jednak w czasie prób Nekrošius zdecydował, że taśma będzie się rozwijać od dołu do góry. Wyglądało to więc tak, jakby Qudsja (głową do dołu) wyskoczyła z morza i poleciała wzwyż. Tak więc scenograficzny efekt rozwijanej taśmy oderwał się od swego pierwotnego znaczenia.

Niektórych elementów inscenizacji Nekrošiusa sam nie rozumiałem, jak na przykład tego, co symbolizować miały przebiegające w II akcie jelenie czy renifery (bardzo lubię ten moment). Ale postanowiłem go o ich znaczenie nie pytać. Bałem się, że usłyszę jakieś banalne wyjaśnienie, które pozbawi mnie poczucia pewnej tajemnicy, a chciałem mieć przecież też jakąś przyjemność dla siebie w czasie tych siedmiu tygodni prób.

W czasie przygotowań do premiery Nekrošius zaczynał czasem pracę nad poszczególnymi scenami od jakichś małych etiud. Taki sposób jego działania mnie fascynował. Niektóre etiudy odrzucał, inne rozwijał. Miał zeszyt, a w nim najprawdopodobniej precyzyjnie przemyślany plan działania. Celem pracy Nekrošiusa była interpretacja. Warstwa interpretacyjna była w spektaklu *Qudsji* dużo silniejsza niż ukazanie planu podstawowego, co oczywiście nie ułatwiało słuchaczowi/widzowi rozumienia opery, ale dawało coś istotnego w zamian.

Nekrošius nie chciał zrobić z *Qudsji* opowieści o czymś innym, jak to się w dzisiejszych czasach często dzieje w teatrze, gdzie reżyserzy nadbudowują własne historie i przesłania nad wystawianym dziełem. Przeciwnie, zależało mu, aby być jak najbliżej idei naszej opery. Jednocześnie czasem daleko uciekał od didaskaliów. Oto jeden z przykładów: początkowo sobie wyobrażałem, że cały epilog śpiewany przez chór chłopięcy zabrzmiał z za sceny w ciemności. Okazało się jednak, że Nekrošius nie lubi blackoutów. Wywołało to bardzo poważne napięcie zaledwie na tydzień przed premierą. Nekrošius miał jakiś pomysł na rozegranie epilogu, ale musiał zmienić plan i wymyślić coś innego, ponieważ jak doszło do ustalania ostatnich szczegółów, okazało się, że chór chłopięcy nie umie tego śpiewanego epilogu na pamięć, skoro pierwotnie, w myśl partytury, miał to śpiewać z za sceny. A Nekrošius, skoro zrezygnował z ciemności, chciał mieć chłopców na scenie, bo inaczej musiałaby pozostać pusta przez ostatnie prawie dziesięć minut opery. Ostatecznie znalazł alternatywne rozwiązanie...

Kiedy po raz pierwszy pojechałem do niego do Wilna, powiedział mi, że nie lubi projekcji filmowych w teatrze. Sam bym się nie upierał przy projekcjach, ale prolog miał być filmem paradokumentalnym po to, aby przejście od rzeczywistości do nierzeczywistości było czytelne. Przystałem jednak na to, by zrezygnować z projekcji i prolog zrealizować środkami teatralnymi, wiedząc, że współpracuję z wizjonerem. I prolog w końcu nie miał charakteru dokumentalnego, a jednak mimo braku realistycznego skoku *Qudsji* do morza czułem, że dokonuje się jakieś przejście...

Myślę, że można sobie wyobrazić różne inscenizacje tej opery, ale przy wszystkich zawiłościach tego, co zaproponował Eimuntas Nekrošius, bronię tej inscenizacji; jest mi ona bardzo bliska.

*K. Naliwajek-Mazurek: W poszukiwaniu Nekrošia jest jakaś analogia do dzieła, które jakoś odnosi się do rytuału przejścia, archetypu zanurzanego, w sensie nieprzewidywalnego. Dla mnie jest tu jakieś współgranie z jego metodą reżyserką, nieliniową, intuitywną, propozycją zakomponowaną ściśle, ale z miejscem na głęboko ukrytą tajemnicę.*

Mam przekonanie, że tak właśnie jest. Mimo tych osobliwości, o których wspomnieliśmy, uważam, że ta inscenizacja wniosła coś istotnego. Była to interpretacja nie samego libretta, lecz opery z całą jej zawartością muzyczną, co dla kompozytora jest powodem do satysfakcji. Weźmy na przykład to zdanie: „Bądź pozdrowiona śmierci”. Jest ono zaśpiewane cztery razy, cała scena jest rozciągnięta w czasie. Nekrošius znalazł sposób, jak je scenicznie wyinterpretować: kiedy Qudsja śpiewa, postępuje do przodu, ale Nauczyciel ją powstrzymuje. Dopiero za ostatnim razem Qudsja skutecznie wyrwa się Nauczycielowi, wypowiadając swoją kwestię z całą stanowczością. W ten sposób muzyczny gest powtarzania zyskuje swój przekonywający sceniczny odpowiednik. Takich przykładów, wskazujących na to, że Nekrošius reżyserując odnosi się jednak do muzyki, a nie tylko do libretta, jest wiele.

*G. Dąbrowski: Nie zgodzę się z tezą, że opera była niezrozumiała bez przeczytania tekstu. Poszedłem na spektakl wiedząc, że Qudsja Zaher była Afganką, która popełniła samobójstwo. Opera była zrozumiała o tyle, jeśli założyło się, że wszystko na scenie jest pewną wartością. Znajomość libretta jest oczywiście ważna, ponieważ nazwisko bohaterki pojawia się tylko w tytule. Nie ma go w librecie. Dlaczego wybór padł akurat na Qudsję? Czy nie mieliście panowie obaw, że ten egzotyczny tytuł nie chwyci?*

Z tytułem to jest zawsze najgorszy problem. Mam gotowy, zredagowany na czysto utwór, termin jego oddania mija, tylko tytułu wciąż nie ma.

*O. Pisarenko: Tak było z Sixty-odd pages.*

Właśnie. W przypadku *Qudsji* oczywiście też był ten problem. Maciej Drygas również ma kłopoty z tytułami. Komponowanie opery skończyłem w grudniu 2005 r. Potrzebowałem jeszcze około trzech miesięcy na przepisanie partytury na czysto (jest to jedna z ostatnich moich partytur napisanych ręcznie). W międzyczasie nadal intensywnie rozmyślaliśmy nad tytułem. W końcu – z braku lepszych pomysłów – postanowiliśmy, że opera będzie się nazywać *Qudsja Zaher*. Jest przecież wiele oper zatytułowanych od imienia lub nazwiska głównego bohatera. To, że w librecie (poza didaskaliami) nie pada imię Qudsji (Astrid się pojawia, owszem), było wręcz dodatkowym argumentem, żeby ją tak właśnie zatytułować. Muszę powiedzieć, że ten tytuł wzbudzał na początku pewną niechęć. Oczywiście, tytuł na pewno jest ważny, bo jest integralnym elementem utworu. Powinien mówić o utworze to, co autor chce o nim powiedzieć – ani więcej, ani mniej. Natomiast aspekt marketingowy tytułu zupełnie mnie nie interesował. Ale kiedy już zaczęły się próby, to Qudsję się tak często odmieniało przez wszystkie przypadki, że w pewnym momencie poczułem, że jest to tytuł nie pozostawiający żadnych wątpliwości. Powtarzanie to archetypiczna formuła, która wiele może zdziałać.

*O. Pisarenko: Skąd się wziął pomysł na Jumnetę?*

Maciek, jako dokumentalista, lubi się zaczepić o jakąś historię zakotwiczoną w rzeczywistości, choćby mitologicznej. Nie ma tu oczywiście wiernego przytoczenia mitu. Przyjęliśmy bardzo swobodne, artystyczne podejście do mitologii. Historia o zatopionym przez morze mieście – to bardzo otwiera wyobraźnię. *Notabene*: istnieje już opera związana z Jumnetą. Jest to *Legenda Bałtyku* Nowowiejskiego, o której, szczerze mówiąc, nie pamiętałem, kiedy pisałem *Qudsję*.

*M. Gmys: Jumnetą jest skandynawska czy litewska?*

Ani jedno, ani drugie. Legenda związana jest z wyspą Wolin, a może Uznam...

*O. Pisarenko: ...także z Rugią i wybrzeżem na zachód od Rugii u ujścia Peene. Tam trzeba by szukać jej źródła, a więc wśród Wielebów, także Słowian i Germanów. Z relacji historycznych wynika, że to miasto było ważnym punktem handlowym.*

Ale jest to rzecz dość tajemnicza.

*G. Dąbrowski: Słuchając Qudsji doszedłem do wniosku, że mamy do czynienia z pętlą. Los Qudsji jest tragiczny, ale jest ona kolejnym wcieleniem Astrid, dla której los też nie był łaskawy. Chciałem spytać o tę małą dziewczynkę z zakończenia spektaklu, będącą chyba kolejnym wcieleniem protagonistki, które czeka ten sam los. Czy to był pomysł? Pański, Macieja Drygasa, Nekrošiusa? No i czy ta pętla dramaturgiczna ma swój odpowiednik w warstwie muzycznej?*

Mam nadzieję, że to jest, przynajmniej w pewnej mierze, czytelne.

Kiedy z Maćkiem Drygasem wyszliśmy z fazy inspirujących rozmów, rzecz zaczęła się krystalizować jako historia o powtarzalności losu. Zachęcałem Maćka do podążenia w tym kierunku, który mi bardzo odpowiadał, bo pozwalał na stworzenie struktury reprzyzowej. Cała ta opera jest w gruncie rzeczy formą reprzyzową, w której powtarzają się – mniej lub bardziej dosłownie – różne elementy. Choćby dwa lamentsy Qudsji czy jej ostatnia partia, która jest reprzyzą sekwencji o wieczności z I aktu, tyle że bez chóru. W I akcie ta sekwencja brzmi dwa razy, za pierwszym razem śpiewa chór, a w powtórzeniu chór razem z *Qudsją*, w obu przypadkach z niemal identycznym tekstem. Wszystko dokonuje się w nawrotach. Mnie odpowiadała taka forma, lubię formy reprzyzowe, nie czuję obrzydzenia do powtórzeń. Powtórzenie jest bardzo elementarnym, ponadkulturowym środkiem wyrazu, pojawiającym się w różnych dziedzinach – również w rozmaitych formach literackich, w sztukach plastycznych, w obrzędach, nie mówiąc o tym, że także w obserwowalnej gołym okiem naturze. Chciałem stworzyć utwór sceniczny w oparciu o formę reprzyzową, dlatego trzeba było odpowiednio zbudować libretto.

Wracając do dziewczynki z epilogu: był to pomysł Nekrošiusa. W ten sposób dodane zostało jeszcze jedno zapętlenie.

*M. Gmys: Czy miałeś może na myśli wieczny powrót Nietzschego? Końcowy psalm temu przeczy (zresztą pierwszy akt też kończy się apostrofą do bogów, ale inną i adresowaną do innych niż akt drugi), ale to całe sugestywne zapętlenie, koło, jest przecież tak uchwytnie...*

Nie mogę powiedzieć, żeby wieczny powrót w rozumieniu Nietzschego był w naszym przypadku świadomie przyjętym punktem wyjścia.

*M. Gmys: Ale już raz padł w twojej wypowiedzi Zaratustra Nietzschego...*



Wieczny powrót narzuca się tu w sposób bardzo oczywisty. Warto przypomnieć, że w ujęciu Nietzschego z *Zaratusztry* wieczny powrót jest czymś strasznym. Dziewczynka Nekořiusa może sugerować kolejne ogniwo wiecznego powrotu w naszej opowieści.

Oprócz metafizycznego przesłania o wiecznym powrocie (nietzscheańskim?) jest jeszcze przesłanie społeczne *Qudsji* (choć wolałbym, aby była postrzegana jako przypowieść o ludzkim losie, a nie jako „dzieło zaangażowane”). Bogaci z Jumnety odrzucają Astrid oraz podróżujących z nią nędzarzy i (przez to?) Jumneta zostaje zniszczona i zatopiona. Finałowa burza morska być może zatapia właśnie nas siedzących w teatrze (w miejscu rozrywki dla bogatych), bo właśnie niespełna dwie godziny wcześniej – w prologu opery – nie wpuściliśmy do siebie *Qudsji*. Teraz to może my lamentujemy łacińskimi słowami psalmu. Tysiąc lat temu Astrid wzywała swoich bogów. My teraz wzywamy Boga swoich czasów i – jeśli ktoś się zgodzi z Nietzschem, że Bóg umarł – musi mieć poczucie, że jest to wołanie bez nadziei. Tak więc pojawienie się słów psalmu: „Wybaw mię, Boże, boć weszły wody aż do dusze mojej... etc.”, nie łagodzi chyba pesymistycznej wymowy *Qudsji* (choć z takimi opiniami się spotkałem).

Może nieco za daleko posunąłem się tu w interpretacji swojego utworu. Chciałem właściwie tylko wskazać na to, że łacina na końcu całej tej historii, osnutej w dużej mierze wokół pogańskich wyobrażeń o rzeczach ostatecznych, nie jest nieuzasadniona.

*O. Pisarenko: Jest w II akcie Qudsji świetny, długi fragment czysto symfoniczny, bezspornie najbardziej „szymański” całej tej partytury, ale to Paweł Szymański z dawnych czasów. Czy może on funkcjonować oddzielnie?*

Nie. On nie może funkcjonować autonomicznie, bo potem wikła się w chór i nie bardzo jest jak zrobić *Konzertschluss*.

Nawiasem mówiąc, ten fragment, opisany w partyturze jako święto płodności w Jumnecie, bez dalszych wskazówek inscenizacyjnych, był bardzo ważny dla Nekořiusa i pozwolił mu na rozwinięcie skrzydeł wyobraźni. Bardzo jestem zadowolony z tego, jak to zrobił.

*O. Pisarenko: Z nasłuchu partytury sam budowałem sobie własną „inscenizację”, od której trudno mi się potem było w teatrze oderwać. Zresztą jednocześnie można tego słuchać po prostu jako muzyki absolutnej, autonomicznej.*

Taak... Gdybym był rasowym kompozytorem operowym, ta konstatacja pewnie by mnie zasmuciła. Ale muszę się przyznać, że raczej mnie cieszy...

*K. Naliwajek-Mazurek: Ale jest to fragment przewrotny, bo mamy festyn, święto płodności, a muzyka jest i ekstatyczna, i wyraźnie absolutna (szczególnie gdy mamy w pamięci Święto wiosny). Uważam, Pawle, że jest to kolejny dowód na Twoją przewrotność. To muzyka, która nie idzie w oczywistym kierunku.*

*O. Pisarenko: Chociaż słuchać w niej pukanie...*

Tak, to jest pukanie do bram Jumnety, które słyhać już w arii kończącej pierwszy akt. Wcina się ono coraz częściej w muzykę święta płodności w Jumnecie. To rzeczywiście jedyny fragment jawnie odwołujący się do idiomu barokowego (który obecny jest w wielu innych moich utworach). Barokowy idiom może symbolizować „wyższą kulturę” będącą atrybutem społeczności bogatych – w kontraście do pierwotnych, mrocznych brzmień wołania o pomoc.

Ten (w *Qudsji* wyjątkowy) barok nie objawia się tu przypadkiem... Ale znów posuwam się chyba za daleko w autointerpretacji.

*M. Gmys: Kiedy za pierwszym razem słyszałem arię Astrid zamykającą I akt, dręczyło mnie pytanie „skąd ja to znam?” Nie chodziło mi naturalnie o całą arię, ale jej początkowy tok harmoniczny. Przy chyba trzecim kontakcie (po próbach już na spektaklu) nagle jakby mnie oświeciło, że to Herr unser Herrscher z Pasji Janowej. Myślę przy tym o typie quasi-bachowskiej instrumentacji (instrumenty dęte drewniane), o tonacji g-moll, o tym, że cała opera zresztą wychodzi i kończy się jakby na g-b, sugerującym zapętlenie na poziomie tonacyjnym...*

Nie mogę powiedzieć, żeby to było świadome nawiązanie. Jeśli zaś chodzi o dobór tonacji w tej arii, to był on związany z tym, że chciałem, aby partia sopranu poruszała się w pobliżu granicy między rejestrami. Stanowi to dodatkową trudność dla śpiewaczki, ale powoduje zwiększenie napięcia, na czym mi zależało.

*K. Naliwajek-Mazurek: W Qudsji uderzająca pozostaje spójność libretta i inscenizacji, swoista Foucaultowska archeologia pamięci. Pewien libańsko-francuski reżyser po obejrzeniu opery powiedział, że wyciśnięte na Twojej partyturze odczucie śmierci z jednej strony i odczucie tragedii historii z drugiej sprawia, że – według niego – taka opera mogła powstać tylko tu w Polsce lub w tej części Europy. Dla mnie to nie było takie oczywiste, bo Qudsja od początku wydawała mi się ponadczasowa. Ale kiedy teraz się zastanawiam, to może rzeczywiście jest w tym dziele coś takiego, co pozwala o nim powiedzieć, że promieniowała na nie tragedia losu doznana przez Polskę i Litwę...*

Wydawałoby się to naturalne, że ludzie żyjący w naszej części Europy powinni dostrzegać tych, co w różnych czasach i miejscach dobijają się do Jumnety. Czy rzeczywiście dostrzegają ich lepiej niż Francuzi czy Niemcy? Tego nie wiem. Pukanie do bram Jumnety słychać wszędzie...

Wywiad autoryzowany przez Kompozytora.  
Rozmowę, przeprowadzoną w czerwcu 2014 roku,  
zredagował Marcin Gmys przy współpracy Grzegorza Dąbrowskiego.

*Paweł Szymański w rozmowie z Grzegorzem Dąbrowskim, Marcinem Gmysem, Katarzyną Naliwajek-Mazurek i Olgierdem Pisarenką*

*Summary*

---

Pukanie do bram Jumnety słychać wszędzie.  
Po prapremierze *Qudsji Zaher*

Jest to tekst ekskluzywnego wywiadu udzielonego przez Pawła Szymańskiego na temat jego jedynej opery *Qudsja Zaher*, wystawionej po raz pierwszy przez Teatr Wielki – Operę Narodową w Warszawie 20 kwietnia 2014 roku. Kompozytor ujawnia w nim intencje jakie jemu i libreciście Maciejowi Drygasowi przyświecały podczas procesu tworzenia opery, wskazując m.in. na znaczenie zastosowanej w niej formy reprzyzowej jako metafory powtarzalności losu. Artysta dzieli się także refleksjami na temat prapremierowej inscenizacji dzieła dokonanej przez litewskiego reżysera Eimuntasa Nekrošiusa. Rozmowa odbyła się w czerwcu 2014 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej.