

Prawych umysłów złączenie. O operze *ahat-ilī* – *Siostra bogów* Aleksandra Nowaka i Olgi Tokarczuk¹

Marcin Gmys

Spotkanie w Poznaniu

Jest 14 marca 2015 roku. Po wybrzmieniu ostatniego taktu prapremierowego wykonania *Space Opera* Aleksandra Nowaka w Teatrze Wielkim w Poznaniu rozlegają się rzęsiste brawa. Dzieło, choć niełatwe w odbiorze, odnosi spory sukces. Po wszystkim – jak zwykle w przypadku premier – część publiczności przenosi się do foyer, gdzie odbędzie się spotkanie z wykonawcami, realizatorami i zaproszoną śmietanką towarzyską. Pulsujący tłum ludzi. Bankiet. W pewnym momencie do Aleksandra Nowaka, chyba wciąż lekko oszołomionego całym zgiefkiem wytworzonym wokół jego zawsze tak skromnej osoby, podchodzi – zaproszona ten spektakl przez autora libretta Georgiego Gospodinova, literacką gwiazdę współczesnej literatury bułgarskiej – zaprzyjaźniona z tym pisarzem Olga Tokarczuk. Ku zdumieniu 36-letniego kompozytora słynna pisarka proponuje mu wspólne stworzenie kolejnej opery. W głowie autorki świeżo wówczas wydanych *Ksiąg Jakubowych* drzemie już nawet pomysł na libretto: będzie to adaptacja jej szóstej, opublikowanej w 2006 roku powieści zatytułowanej *Anna In w grobowcach świata*. Aleksander Nowak nie tylko zna (kto by nie znał!) nazwisko pisarki, ale także większość jej powieści, czytanych w jego rodzinie pasjami, więc ta nobilitująca i stanowiąca zarazem wielkie wyzwanie propozycja zostaje przyjęta z entuzjazmem.

Dalsze losy gwiazdy: Aleksander Nowak

Aleksander Nowak (rocznik 1979) jest w Polsce jednym z najbardziej wyrazistych twórców generacji Y, czyli artystów urodzonych w latach 1976–1995 (w krajach anglosaskich określa się ich m.in. jako „the

¹ Niniejszy tekst pierwotnie został opublikowany [w:] *Antagonizmy Kontrolowane. Rozmowy i eseje o muzyce współczesnej. Sacrum Profanum 2018*, red. J. Topolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2018, s. 28-41. Przedruk za zgodą właściciela praw autorskich – Krakowskiego Biura Festiwalowego.

Millennial Generation”), w odróżnieniu od wcześniejszego pokolenia X i w zasadzie dopiero nieśmiało wstępującego – Z. Sylwetki tego dobrze znanego polskim melomanom (a publiczności Festiwalu Sacrum Profanum w szczególności) artyści zapewne specjalnie przybliżać nie trzeba. Niemniej kilka faktów z jego artystycznej biografii warto przypomnieć, wychodząc od napisanego przed ośmioma laty przez nieodżałowanego Andrzeja Chłopeckiego tekstu do programu prapremiery *Sudden Rain*, pierwszej opery zaledwie 31-letniego wówczas kompozytora. W eseju pod znamienym tytułem *Narodziny gwiazdy: Aleksander Nowak Chłopecki* – najwybitniejszy krytyk współczesności muzycznej ostatnich czterech dekad – stwierdził, że w powojennej muzyce polskiej równie mocne wejście na kompozytorską scenę, jak w przypadku Nowaka, stało się wcześniej udziałem jedynie dwóch artystów: Krzysztofa Pendereckiego i Pawła Mykietyna. Według Chłopeckiego, Aleksander Nowak

wyrasta ze specyficznego i dobrze rozpoznawalnego kręgu historyczno-estetycznego. To krąg „muzycznego zagłębia śląskiego”, w którym są i Wojciech Kilar, i Henryk Mikołaj Górecki, i testament Andrzeja Krzanowskiego oraz wciąż pulsujące twórczymi ideami dokonania Eugeniusza Knapika i Aleksandra Lasonia. I cała śląska „plejada” z Aleksandrem Glinowskim w przeszłości, i z pokoleniem z Nowakiem rówieśnym, trochę starszym, jak Wiesław Ciencała, Krzysztof Wołek, Jarosław Mamczarski, Jarosław Chelmecki, trochę młodszym: Stanisław Bromboszcz, Justyna Kowalska. Co go łączy ze słynnym „pokoleniem stalowowolskim” z drugiej połowy lat 70., gdy się zaledwie rodził? Czy jest dla niego ważne? Tamtą tradycję zapewne jakoś w siebie wziął na zasadzie swoistej osmozy, lecz – wydaje mi się – jest wolny od jakichkolwiek zobowiązań względem tak swych mentorów, jak i tradycji, z której się wywodzi, lecz w stosunku do której nie czuje obowiązku czołobitnego posłuszeństwa. Jest w Nowaku niezwykajny pazur twórcy wybitnego².

Powyższa diagnoza Chłopeckiego, podparta także świadomością, że muzyka tego kompozytora chętnie wykonywana była m.in. przez wirtuozów z London Sinfonietta, zachowuje swą aktualność i dziś, po ośmiu latach. Aleksander Nowak dalej pewnie kroczy obraną ścieżką. Podąża drogą artysty mającego za nic utyskiwanie czcicieli bożka awangardy (zarzucających mu konserwatyzm), artysty bez kompleksów czerpiącego z tradycji to, co go w danym momencie interesuje (na samym początku kariery chętnie jego partytury umieszczano w szufladzie z napisem „nowy romantyzm”, chyba równie mało celnym, jak przywoływany potem czasem postmodernizm). Artysty pewnego możliwości swego wielkiego talentu i fenomenalnie opanowanego

2 Andrzej Chłopecki, *Narodziny gwiazdy: Aleksander Nowak*, [w:] tegoż, *Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, red. Jan Topolski i Sławomir Wieczorek, Fundacja Polskiej Rady Muzycznej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne Warszawa-Kraków 2016, s. 453-461.

warsztatu, pozwalającego na tyle oryginalnie przetwarzać zewnętrzne bodźce, żeby zawsze uczynić z nich coś w pełni własnego, zaskakującego, niezależnego.

Aleksander Nowak jako kompozytor operowy

Zanim Aleksander Nowak porwał się na gatunek operowy, zwrócił na siebie uwagę co najmniej kilkoma kompozycjami, w których nerw dramaturgiczny, silny emocjonalizm, skłonność do liryzmu i subiektywizmu, dały o sobie znać szczególnie dobitnie. Do kręgu tych utworów należą pełne młodzieńczego optymizmu i ironii, flirtujące z poetyką szant *Fiddlers Green and White Savannas Never More* (2006) na chór i orkiestrę do słów Johna Conolly'ego, tu też należałoby sytuować utrzymany wszakże w zupełnie innym nastroju cykl *Song of Caress* (2007) na sopran i trio fortepianowe do słów poetek polskich i amerykańskich. Ale talent dramatyczny czujemy także słuchając Nowaka „pieśni bez słów”, a w szczególności przejmującego hołdu na smyczki złożonego własnej babci *Last Days of Wanda B.* (2006), w którym przeplatają się – w głębinach faktury zaszyfrowane – melodie ulubionych piosenek i pieśni Zmarłej (kompozycja 29-latka znalazła się wówczas w finale Nagrody Mediów Publicznych „Opus”) czy *II Kwartetu smyczkowego* (2011).

Pierwsza opera Aleksandra Nowaka napisana na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę kameralną nosi tytuł *Sudden Rain* (2008). Powstała do libretta napisanego wspólnie przez Annę Konieczną i kompozytora, a wystawiona została 13 maja 2010 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie podczas jednego wieczoru z *Beetween* – „operą/baletem na głos, elektronikę i tancerzy” Agaty Zubel. *Sudden Rain* jest właściwie realistyczną historią dokonującego się – może po części za sprawą nieporozumienia, a może przez niezauważalnie, a jednak nieubłagane postępującą erozję emocjonalną – rozstania małżeńskiej pary w kolejną rocznicę jej ślubu. Wzbogaca to znaczący kontrapunkt: zapiski osoby cierpiącej na chorobę Aspergera, symbol braku kontaktu. Późniejsza o sześć lat, pełnospektaklowa i przeznaczona na duży symfoniczny skład, chór oraz 5 głosów solowych „pознаńska” *Space Opera* w dwóch aktach i szesnastu scenach realistyczna była już tylko po części, tak mniej więcej w dwóch trzecich. Za takie można uznać wątki wysłania par ludzi na Marsa oraz ramę *reality show*, jednak istotną (o ile nie kluczową wręcz) rolę odegrał w niej również wątek mitologiczno-kosmologiczny związany ze zwierzętami, a konkretnie figurą muchy, kluczowym symbolem w twórczości Georgiego Gospodinova. W operze tej rozwinięte zostały cechy pewnym głosem zapowiedziane już w *Sudden Rain*: dramaturgiczny pazur, kapitalna charakterystyka postaci i sytuacji (Nowak nadzwyczaj przekonująco spolaryzował trzy przenikające się, wspomniane światy), wreszcie doskonałe wyczucie możliwości wokalnych, bo kompozytor ten nigdy nie pisze „przeciwko” głosowi,

zapewniając śpiewakom poczucie komfortu i bezpieczeństwa. Trzecia opera Aleksandra Nowaka, która zabrzmiała w Krakowie, w całości już zanurzona jest w przestrzeni mitu. Ale o tym za moment...

Gra na niewielu bębenkach: Olga Tokarczuk wobec muzyki klasycznej

Tropiciele zjawiska muzyczności współczesnej literatury polskiej, których przecież nie brakuje, twórczością Olgi Tokarczuk mogą się poczuć lekko zawiedzeni. Muzyka, w tym muzyka klasyczna czy poważna, zajmuje w prozie tej artystki niewiele miejsca i prawie nigdy nie pełni kluczowej roli w konstruowaniu fabuły czy symbolicznych odniesień. W *E.E.* na przykład zaobserwujemy podglądaną przez dwie dziewczynki mieszkające w tej samej kamienicy tragiczną postać nauczycielki gry na pianinie, starej panny, która pewnego dnia popełnia samobójstwo udręczona beznadziejną codziennością swego świata przepełnionego bezdusznym rzępołeniem gam przez mało utalentowanych uczniów. Na kartach słusznie fetowanych ostatnio na świecie *Biegunów*, zgodnie z wyłożoną w tej powieści filozofią ruchu, migawkowa narracja zaprowadzi nas m.in. do październikowego Paryża A.D. 1849. Wtedy rozsmakujemy się w przepysznym opisie perypetii związanych z planowanym wykonaniem w paryskim kościele La Madeleine *Requiem* Mozarta podczas przygotowań do uroczystości pogrzebowych Chopina (szczególnie ustęp *Tuba mirum* odegra tu duże znaczenie), wraz z historią potajemnego przewiezienia serca kompozytora przez jego siostrę Ludwikę do Warszawy. Pod koniec *Ksiąg Jakubowych* przed naszymi oczami jako żywo stanie jeden z pierwszych koncertów kilkuletniej Marii Szymanowskiej grającej na oczach m.in. Józefa Elsnera i Ferdynanda Paëra jakąś kompozycję Haydna. Muzyka Haydna (przypadek?), a konkretnie kantata *Ariadna na Naksos* najstarszego z wiedeńskich klasyków, stanie się symbolicznym zwornikiem opowiadania pod tym samym tytułem. Jego główna bohaterka B., utraciwszy bliższy kontakt ze swym zapracowanym mężem i pragnąc jakiejś odmiany swego bezbarwnego życia kury domowej, zaczyna fascynować się nową sąsiadką z niższego piętra, operową śpiewaczką, która przygotowuje się do spektaklu wokół postaci Ariadny. (Rzeczony opowiadanie stało się zresztą podstawą ciekawej krótkometrażowej ekranizacji *Aria Diva* w reżyserii Agnieszki Smoczyńskiej z Gabriellą Muskałą i Katarzyną Figurą w rolach głównych – w której wykorzystano głos samej Ewy Podleś).

A jaki jest stosunek Tokarczuk do opery? Ten rodzaj sztuki, jak przyznała pisarka, nigdy nie stanowił istotnego obiektu jej zainteresowań. Potwierdza to poniekąd dokonany przez autorkę *Biegunów* wybór partytury dla symbolicznego wprzęgnięcia mitu o porzuconej przez Tezeusza Ariadnie. Niejeden operoman zapewne postawi sobie pytanie, dlaczego polska pisarka „postawiła” na co prawda piękną i znaną kantatę Haydna, a nie na jedno z największych arcydzieł ope-

rowego gatunku i europejskiej wokalistyki, jakim jest *Ariadna na Naksos* Richarda Straussa i Hugona von Hofmannsthal. Olga Tokarczuk przyznaje, że stanowiąca nadal w powszechnym odbiorze synonim gatunku opera włoskiego belcanto „mniej nastawiona na dramaturgię i opowieść, a bardziej na słuchanie i oglądanie celebrytów, jest już chyba dziś znakiem czasów i zjawiskiem raczej obyczajowym niż artystycznym”. Jednocześnie jednak dla polskiej pisarki opera stanowi bardzo szczególny rodzaj wypowiedzi artystycznej, „w której jest miejsce na to, przed czym broni się współczesna literatura, film czy teatr – potężne archetypowe tematy, zgoda na użycie form wzniosłych, nierzadko patetycznych, umowność i zawieszenie realizmu. Na dodatek zaangażowanie tak wielu środków wyrazu (wizualnych, muzycznych, energii orkiestry i aktorów) czyni z opery dzieło, które działa na wielu poziomach i staje się ‘przemienne’ w odbiorze. W tym sensie najbliższe jej jest do mitu i potęgi jego oddziaływania. Pamiętajmy, że mit bywa definiowany jako coś, co nigdy się nie zdarzyło, ale dzieje się zawsze i wszędzie”³.

Archeologia literacka: mit w poetyce kreskówki

W jednym z ciekawszych wywiadów udzielonych w ostatnich latach Olga Tokarczuk przyznała:

Fascynują mnie malowidła naskalne, te najstarsze. Dlaczego czyjaś ręka kilkadziesiąt tysięcy lat temu namalowała je na ścianie jaskini? Zaklinała świat? Z powodów magicznych? Ot, tak sobie? Dla kogo powstały takie rysunki? I co dla nas znaczy, że widzimy je dzisiaj? Czy potrafimy się z tamtymi autorami komunikować poprzez czas? I ta niepowtarzalna kreska, jedyna w swoim rodzaju, wizja jakiegoś człowieka, mówi do nas; i przez moment nawet stajemy się nim, patrzymy jego oczami. Może sztuka jest naturalną potrzebą komunikacji, nie ma w niej nic natchnionego? Piszemy, żeby połączyć nasze wewnętrzne światy, dać sobie wzajemnie dostęp do siebie. To rodzaj odwiecznego fejsbuka⁴.

Autorkę *Prawieku i innych czasów* często określa się jako jedną z najbardziej mitotwórczych pisarek współczesnych. Zainteresowanie tą tematyką datuje się już od *Prawieku* (1996), którego jednym z protagonistów stał się czas zawieszony, czas z wektorami wystrzelonymi w trzech możliwych kierunkach, czas mitologiczny. Jednak mitologia, i to mitologia w ścisłym sensie, jakkolwiek osadzona w silnie uwspółcześnionej lub nawet futurystycznej scenerii, najdonioślejszym głosem zabrzmiała właśnie w napisanej dekadę po *Prawieku*, szóstej powieści Tokarczuk – *Annie In w grobowcach świata*, stanowiącej rezultat „literackiej archeologii”.

3 W e-mailu do autora z 4 sierpnia 2018.

4 *Połączyć wewnętrzne światy*, [w:] *Słowo sens. Rozmowy Janiny Koźbiel*, Pruszków 2016 s. 159.

Dwa fakty: stosunkowo nikłej obecności muzyki w dziełach Olgi Tokarczuk i zaproszenia do współpracy skierowanego do Aleksandra Nowaka, są ze sobą tylko pozornie sprzeczne. Zaproponowana bowiem kompozytorowi w Poznaniu jako kanwa dla przyszłego libretta powieść o bogini Inannie poświęcona jest najstarszemu i według pisarski kluczowemu mitowi zejścia do królestwa zmarłych. To po części autotematyczny mit orficki, który legł u podstaw niezwykle istotnego europejskiego wynalazku kulturowego jakim od XVII po koniec XIX wieku stała się opera. W szczególności mowa tu o pierwszych kompozycji scenicznych z kręgu Cameraty florenckiej (Jacopo Periego), a wkrótce potem samego Claudia Monteverdiego, później zaś chociażby Christopha Willibalda Glucka i Josepha Haydna (mniej znane inkarnacje operowe w tym miejscu pomijam).

Wydaje mi się, że jest to najważniejszy mit ludzki, w którym pobrzmiewa podstawowe pytanie – o skończoność ludzkiego czasu, o sens naszej śmiertelności i o podstawowy bunt przeciwko śmierci, który czyni nas ludźmi. W przypadku Inanny docieramy niejako do źródeł czasu – to pierwszy mit w historii ludzkości, który zajął się tym tematem. Co ciekawe dla nas współczesnych pierwszym bóstwem, które rzuca wyzwanie śmiertelności jest bogini, kobieta. Mit powstał zapewne w początkach neolitu, kiedy „niewinny” dawny świat bez koła, bez dróg, bez osad obronnych, bez dominacji mężczyzn wojowników legł w gruzy, niosąc zupełnie inną rzeczywistość – patriarchalną, hierarchiczną, wojowniczą. Dlatego tak silne i znaczące są postaci kobiet w tej opowieści. Bogini Inanna schodząca do podziemi zapowiada wszystkie inne tego typu mity⁵.

Z kolei w posłowie do pierwszego wydania *Anny In w grobowcach świata* Olga Tokarczuk ujawniła, że z premedytacją nawiązała do formy „»kreskówki literackiej«; gdybym umiała rysować, zapewne okraśliłabym mój tekst obficie rysunkami, zmniejszając rolę samego tekstu. Zdecydowałam się też nadać szczególny charakter czasowi akcji – przyjęłam pradawny czas istnienia, *illo tempore*, jako »wtedy, teraz i zawsze«, nawiązując jednocześnie do pewnego zdania, które pada na początku jednego z sumeryjskich tekstów: »kiedy bogowie byli ludźmi«⁶. W tym miejscu warto jeszcze zauważyć, że w audiobookowej wersji *Opowieści bizarnych*, do której zatrudniono dziewięcioro wybitnych aktorów, jedynie opowiadanie przeczytała sama autorka. To centralnie usytuowana *Wizyta*, gdzie Olga Tokarczuk zamieściła wiązkę refleksji autotematycznych, przebierając się dla niepoznaki w rolę cenionej ilustratorki książek...

5 Z e-mailu do autora z 4 sierpnia 2018.

6 O. Tokarczuk, posłowie, [w:] *też*, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2006, s. 207.

Prima la musica, poi le parole?

Wystan Hugh Auden w eseju *A Marriage True Minds*, poświęconym wieloletniej współpracy Hofmannsthala ze Straussem (z tytułem zaczerpniętym ze 116. *Sonetu* Szekspira), napisał: „podobnie jak małżeństwo, każda współpraca artystyczna ma swoje wzloty i upadki – istnieją czynniki osobiste albo zewnętrzne, które wywołują napięcia, a nawet stwarzają groźbę rozvodu”. Nie wiadomo czy taka „groźba” rozvodu zaistniała podczas współpracy Aleksandra Nowaka z Olgą Tokarczuk. Prawdopodobnie nie. Jednak kompozytor przyznał, że po lekturze *Anny In w grobowcach świata* – jednej z tych powieści, których wcześniej, przed osobistym poznaniem pisarki nie czytał – pojawiły się w jego umyśle obawy. Że ta fascynująca książka może się jednak okazać nieprzekładalna na ciekawe libretto, że jest nadmiernie chłodna, że końcowy efekt procesu artystycznej adaptacji rozczaruje odbiorców, że całość okaże się zwyczajnie... nudna.

Nowak, świadomy swoich celów artystycznych, kompozytor, który w swoich dwóch poprzednich operach zawsze kładł silny nacisk na intymne relacje międzyludzkie i psychologię, nagle poczuł, że wraz z podjęciem współpracy z wielką pisarką może zabrnąć w ślepią uliczkę. (Sama Tokarczuk, zapytana przez niżej podpisanego o to, czy w adaptacji *Anny In* będzie miejsce na psychologizowanie, odpisała: „Jeżeli przyjmiemy, że tego rodzaju dzieło operowe odwołuje się bezpośrednio do mitu, to rola psychologii będzie tu zdecydowanie mniejsza niż w innej opowieści. Mit mierzy się z koniecznością, z faktem. Pokazuje nam głębokie mechanizmy przyczynowości niezależne od woli człowieka”). Wyjściem ze swoistego impasu okazało się, może od początku obustronnie uświadomione, przesunięcie akcentu z tytułowej powieściowej bogini na jej ludzką przyjaciółkę, „siostrę” Ninshubur. W oryginale, operującym wieloma zabiegami w kierunku przeniesienia akcji we współczesność lub nawet przyszłość, występuje ona często jako Nina Szubur – podobnie jak Inanna, zwana jest nierzadko Anną In.

W oczach kompozytora „nobilitacja” Niny była rozwiązaniem kluczowym, niczym zapalenie zielonego światła do rozpoczęcia intensywnej pracy na dziełem. W procesie możliwie najdalej posuniętego uproszczenia pierwotnej struktury fabularnej powieści i wyciągnięcia z niej najważniejszych elementów pozostało jeszcze tylko (bagatela!) uwzględnić specyfikę libretta. Libretta, a więc tego osobliwego tekstu scenicznego, w którym słowo płynie mniej więcej trzy razy wolniej niż podczas podawania go w teatrze dramatycznym. Dla Olgi Tokarczuk było to poważne wyzwanie: „Tak, starałam się o tym pamiętać i było to trudne – jestem w końcu powieściopisarką przyzwyczajoną do nieograniczonego wręcz czasu opowieści, do narracji, którą budu-

je się detalicznie i bez pośpiechu, dążąc do najszerzego możliwego zróżnicowania postaci, sytuacji, wątków”⁷.

Jeszcze o Inannie

Główną bohaterką opery *ahat-ilī – Siostra bogów* – jest, jak wiemy, bezgranicznie Inannie oddana reprezentantka ludzkości Ninshubur. Kim zaś jest Inanna? Jej mitologiczny „stelaż” zachował się w postaci mocno zdekompletowanej. Mimo to warto doprecyzować kulturowe losy tej bogini, a najlepiej to uczynić słowem wybitnej polskiej znawczyni tej materii, Olgi Tokarczuk:

Sumeryjska bogini Inanna [to] córka boga i bogini księżyca, władczyni miasta Uruk, bogini miłości i wojny. Kojarzono ją z planetą Wenus i czczono pod postacią wieczornej i porannej gwiazdy. Z jednej strony, jako patronka miłości cielesnej, kojarzona była ze wszystkimi aspektami prokreacji, z drugiej, jako gwałtowna i zmienna bogini wojny – z dążeniem do powiększania władzy swojego ludu. Przedstawiano ją najczęściej w postaci niezamężnej młodej kobiety (w związku z jej androgenicznym charakterem znany także jej wizerunki z brodą) z pękiem strzał na plecach lub ze skrzydłami, stojącą na lwie. Jej symbolami były ośmioramienna gwiazda lub spiralnie rozwijający się pęk trzciny, a jej imię oznaczało Królową Nieba. Opowieść o podróży Inanny do podziemnego świata zarządzanego przez jej mroczną siostrę Ereszkigal i zamordowaniu tej pierwszej, jest najstarszą ze znanych narracji mitologicznych o bogu, który regularnie umiera, lecz po jakimś czasie powraca do życia. (...) Bogowie byli bezradni wobec mocy Ereszkigal. Dopiero Ea, bóg wody i mądrości, przy pomocy stworzonego przez siebie dwupłciowego potwora uwalniał Isztar i Tammuza. Wraz z ich powrotem na ziemię nastawała wiosna. I właściwie już jesteśmy przy Inannie, Isztar jest bowiem jej późniejszym babilońskim wcieleniem, gdy upadła cywilizacja Sumerów⁸.

Ahat-ilī

Siostra bogów trwa około stu minut, a więc niemal tyle samo co *Space Opera*, ale pod względem skameralizowanej obsady zbliża się bardziej – chociaż w warstwie naskórkowej (liczby instrumentów) – do *Sudden Rain*. Pierwotny zamysł, aby orkiestra składała się tradycyjnego, „wielobarwnego” zestawu sinfonietty kompozytor, po napisaniu pierwszego kilkunastominutowego fragmentu, ostatecznie odrzucił. Instrumentacja taka wydała mu się zbyt „kolorowa” do mrocznego tematu, artyście bardziej zależało na tym, żeby osiągnąć swoisty efekt monochromatycznej surowości. Ograniczył się zatem do samych smyczków, wzbogaconych jedynie o dwie waltornie i dwa puzony, instrumenty perkusyjne oraz syntezator, generujący jedynie tony proste:

⁷ W e-mailu do autora z 4 sierpnia 2018.

⁸ Oba cytaty za Olga Tokarczuk, posłowie, [w:] tejże, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2006, s. 196-202.

w założeniu kompozytora dźwięki fal sinusoidalnych symbolizować tu mają elementarne składniki świata. Taka obsada oparta na smyczkach pozwolił Aleksandrowi Nowakowi nawiązać kontakt z orkiestrą Aukso, której od jej powstania przewodzi Marek Moś – dyrygent, który perfekcyjnie przygotował także prawykonania obu poprzednich oper swojego młodszego kolegi z katowickiej Akademii Muzycznej.

Libretto *ahat-ilī* przewiduje udział chóru (który, w zależności od sytuacji dramatycznej, przyjmować może różne funkcje – od względnie obiektywnego komentatora wydarzeń po reprezentanta określonych społeczności) oraz siedmiu postaci. Każdej z tych postaci przyporządkowany został inny typ głosu: Ninshubur to kontralt, Inanna – sopran koloraturowy, Ereszkigal – sopran spinto, Dumuzi – tenor, trzej Ojcowie: Logik – bas, Gramatyk – niski baryton, Socjobiolog – baryton liryczny. Bohaterom przypisano także określone harmonie, co może zaskakiwać w przypadku Aleksandra Nowaka, który zwykle nie dąży w swoich dziełach do konsekwentnego wprowadzania ezoterycznych systemów. Ponadto, dla oddania niezwykłego klimatu dzieła, owej czasoprzestrzeni „zawsze i wszędzie”, Olga Tokarczuk z Aleksandrem Nowakiem podjęli decyzję, aby pierwotne, polskojęzyczne libretto zabrzmiało w kilku różnych, często słabo rozpoznawalnych nawet dla dobrze otrzaskanego kulturowo śmiertelnika językach. Wyjątek stanowi Ninshubur wypowiadająca się w języku angielskim i na ten system językowy w razie potrzeby rozmowy z nią, „przełączają” się bogowie, pomiędzy sobą wszakże porozumiewający się konsekwentnie w językach starożytnych.

I tak, „trójkąt” złożony z obu rywalizujących sióstr: Innany i Ereszkigal oraz męża tej pierwszej – półboga Dumuziego – rozmawia ze sobą w języku akadyjskim, natomiast Ojcowie – odpowiednio: w starogreckim (Logik), łacińskim (Gramatyk) oraz cerkiewno-słowiańskim (Socjobiolog). Reprezentujące społeczność zmarłych z podziemia Demony śpiewają w języku azteckim. Taka mnogość języków, która w operze współczesnej nie jest oczywiście zjawiskiem niecodziennym, może jednak wzbudzać nieufność co do poprawności prozodycznej umuzycznionego tekstu. Wszystkich śpiewanych kwestii możemy jednak słuchać bez obaw. Aleksander Nowak zadbał o ten aspekt swego dzieła z wielkim pietyzmem: słowa wypowiedane w obcych (poza angielskim) językach zostały nie tylko przełożone, ale także precyzyjnie przeczytane na głos i nagrane przez wybitnych znawców tych systemów lingwistycznych, tak aby kompozytor miał pełną świadomość co do właściwej akcentuacji i brzmienia poszczególnych słów i zwrotów.

Muzyka *Siostry bogów*, komponowana intensywnie między czerwcem 2016 a kwietniem 2018 roku, została przez Aleksandra Nowaka, dla którego zwykle wymiar emocjonalny jego dzieł bywa ważniejszy od intelektualnego, przemyślana niezwykle drobiazgowo, wręcz systemowo. Pełne rozszyfrowanie wszystkich znaczeń tkwiących w tej

– powiedzmy awansem – nadzwyczaj pięknej partyturze, będzie nie lada wyzwaniem dla przyszłych muzykologów, w tym miejscu jednak zasygnalizujmy chociaż kilka zagadnień.

Ahat-ilī została oparta na konsekwentnie przeprowadzonym systemie harmonicznym: zwykle daleki od myślenia dodekafonicznego kompozytor skonstruował podstawowy dwunastodźwięk, zainspirowany przez wytworzoną w hinduistyczno-buddyjskim systemie filozoficznym klasyfikację podstawowych pięciu substancji (czy żywiołów): eteru, powietrza, wody, ognia i ziemi. Specyfika tych muzycznych substancji jest poniekąd wypadkową zawsze odmiennego układu pięciu kolejnych kategorii – energii, wilgoci, przestrzeni, ciepła oraz masy, którym z nich kompozytor przyporządkował określoną, zawierającą od czterech do sześciu dźwięków „mikroharmonię” (określenie moje). Wspomniane żywioły przypisane zostały przez kompozytora do pięciu głównych *dramatis personae* (przy założeniu, że trzej Ojcowie są figurą trójgłową): Ninshubur powiązано z wodą, Innanę z ogniem, Dumuziego z powietrzem, Ereszkigal z ziemią, a Ojców z eterem. Wspomniany dwunastodźwięk, otwiera całą partyturę, a wstrzymujące niekiedy bardzo dramatyczny ciąg muzycznych zdarzeń „stojące” harmonie stanowić będą cechę dość charakterystyczną tej muzyki, może nawet jej *differentia specifica*. Akord wyjściowy, według samego kompozytora, pojawiać się będzie w *Siostrze bogów* trochę analogicznie jak fascynujący w swojej enigmatyczności monolit z *2001: Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka (dzieła ważnego skądinąd dla Nowaka już podczas komponowania *Space Opera*). Dwunastodźwięk staje się oto swoistym lejtmotywyem reprezentującym tajemniczą i niezgłębialną dla śmiertelników zasadę świata.

Krótki przewodnik po operowym labiryncie

Dziewięć scen *Siostry bogów* (wliczając Prologi i Epilog) ujętych zostało w 3 akty, złożone odpowiednio z obrazów I-IV, V-VI oraz VII-IX, przy czym – to ważny element konstrukcyjny – każdy z aktów otwiera monolog Ninshubur.

Prolog – poza wspomnianym akordem, stanowiącym punkt wyjścia dla Chóru łagodnie wzywającego do przebudzenia – znaczony jest rytmiką marszową, ale i uwodzicielskimi harmoniami smyczków. To z nich wyłoni się fraza wiolonczeli solo towarzysząca m.in. znaczącym, „muzycznym” słowom monologującej Ninshubur, niewątpliwie – w stosunku do powieści – naddanym teraz przez Olę Tokarczuk:

A jednak jestem instrumentem
na którym gra niebo.
Boskie palce wygrywają na mnie muzykę
której nie rozumiem
Boski oddech gnie mnie
Jak trzcinę

Być może owa wiolonczelowa fraza jest odpowiednikiem muzyki sfer, z którą na zasadzie dla siebie zupełnie niepoznawalnej powiązany jest każdy człowiek... Innym ważnym elementem na otwarcie całej opery jest wprowadzenie cytatu sumeryjskiego hymnu pochodzącego z XIV wieku p.n.e. i uznawanego dziś za najstarszy odczytany (prawdopodobnie w pewnym przybliżeniu) zapis muzyczny świata. Ów hymn, pojawiający się w tej scenie w partii instrumentalnej, stanie się obok dwunastodźwięku mniej lub bardziej misternie szyfrowanym w kolejnych obrazach drugim ważnym lejtymotywwem opery, znakiem ludzkiej natury.

Po lirycznej muzyce na otwarcie, scena II (*Odejście Inanny*) wnosi (przełamane potem na chwilę) akcenty dramatyczne, tworząc zarazem ekspozycję czworga głównych bohaterów. Inanna, słysząc głos nawołującej ją z oddali Ereszkigal, nie da się namówić na porzucenie pomysłu zejścia do królestwa podziemi. Scenę III (*Przebranie Dumuziego*) wypełnia rozmowa Ninshubur z mężem Inanny skarżącym się na zachowanie zbyt ekscentrycznej żony. Dumuzi – ogrodnik, wysublimowany esteta o artystycznej duszy (wyraźnie skojarzony w librecie także z muzyką) – by móc dalej prowadzić swoje prace, przystaje na niecodzienny pomysł „siostry bogów” i przebiera się za kobietę. Ten gest, odczytywany przez Aleksandra Nowaka jako symboliczna kastracja, związany jest również ze „snem Dumuziego”, którego pierwowzór Olga Tokarczuk odnalazła w co najmniej dwóch podaniach. Opis onirycznej wizji („Miałem straszny sen, śniły mi się fale, które wzbierały, trzciny na brzegu szeleściły od wiatru, suchy lament bez słów, woda rozlała się po moim domu, zalała kwiaty...”) został w operze silnie udramatyzowany (kapitałna fraza smyczków!), a złowrogi wymiar tej projekcji przypieczętowują na końcu żałobne gongi.

Scena IV (*Spotkanie sióstr*) to jeden z najbardziej fascynujących muzycznie obrazów. Symbolicznie wzbogaca on przeszłościowy, archetypiczny czy archeologiczny wymiar opery o wymiar bardzo współczesny. Scena udramatyzowana, zakończona oczywiście śmiercią pozbawionej szans na wrogim terenie Inanny, znaczone jest silnie przez inkantacje chóru. Co ciekawe, akompaniament orkiestrowy stanowi tu kolejne mutacje instrumentalnej powłoki bardzo progresywnego przeboju z lat 60. XX wieku pt. *Relance*, śpiewanego przez brazylijską piosenkarkę Gal Costa. Z reinterpretacją tej piosenki Aleksander Nowak zupełnie przypadkowo (i akurat podczas obmyślenia muzycznej oprawy IV sceny!) zetknął się podczas jednego z występów Kasi Nosowskiej i Basi Wrońskiej, na którym obie artystki upozowane były tak, że przypominały dwie wrogo do siebie nastawione sumeryjskie boginie. Co więcej sam tekst *Relance* – rzucane lapidarnie rzeczowniki – operuje opozycjami idealnie wpisującymi się w symboliczny kontekst zbudowanego przez Olę Tokarczuk obrazu: życie–śmierć, ciemność–jasność, miłość–nienawiść etc. Cała scena, w której

swoje opinie wyrażają Sędziowie (jedno z wcieleń chóru), kończy się gorzko-ironiczną, pozbawioną akompaniamentu komendą Ereszkigal: „procedura skończona, można wietrzyć sale”.

Scena V (*Ninshubur w niebiosach*) z eksponowanymi instrumentami dętymi może budzić rozmaite skojarzenia: a to z glissandami w typie Pawła Szymańskiego, a to – tak, tak! – z *Turandot* Pucciniego. W końcu trzem strzegącym praw świata Ojcom kompozytor przypisał niskie głosy i musnął ich partie subtelnym pędzlem ironii, przez co przypominają Pinga, Panga i Ponga, ministrów z ostatniej opery włoskiego werysty. Z kolei kiedy rozpaczająca po stracie Inanny Ninshubur wpadnie w autentyczny szal, którego ludzki wymiar przyprawi Ojców niemal o panikę, rezonuje chwilami nawet idiom późnego Henryka Mikołaja Góreckiego. Kapitalny jest w tym obrazie moment, w którym nagle wyłoni się postać przebranego za kobietę Dumuziego: dotąd jakby puentystycznie rozsypywane dźwięki natychmiast tężeją, by w sposób wręcz namacalny wywołać „efekt zjawy” (Aleksander Nowak ten czasoprzestrzenny przeskok kojarzy z poetyką filmów Davida Lyncha).

W scenie VI (*Dumuzi w podziemiach*) mąż Inanny, niczym Orfeusz łamiący opór Furii strzegących bram Hadesu, swoimi słodkimi, śpiewanymi słówkami próbuje zmiękczyć serce Ereszkigal, której zabicie własnej siostry wcale nie dało szczęścia. Jest to jeden z najpiękniejszych fragmentów partytury, w którym Aleksander Nowak w pewnym momencie odwoła się do środkowej, quasi-aryjnej części jednej ze swych nowszych kompozycji – *Z górnego pietra* (2012) na skrzypce i perkusję. Sięgnięcie po to dzieło – opatrzone przez kompozytora lapidarnym komentarzem: „Widok z górnego pietra jest lepszy, ale patrzący jest bardziej samotny” – stanowi być może metaforę samotności bogini podziemnego królestwa (uwagę słuchaczy zwróć na pewno słodkie frazy kontrabas, wychylającego się do skrajnie wysokich rejestrów...). Ostatecznie jednak próba zawrócenia nurtu rzeki śmierci nie udaje się. Ereszkigal otrząsa się z quasi-miłosnego letargu i kończy scenę brutalnie, co tylko częściowo złagodzi koda kontrabasów, wiolonczel, altówek i perkusji:

Stop. Zatrzymaj się.
 Podoba mi się twoja suknia...
 Ciebie chcę w zamian.
 Ty zapłacisz za jej bezczelność
 I głupotę.
 Ciebie chcę.

„Anty-karnawałowa” scena VII (*Powrót Inanny*) otwierająca akt III, przynosi najwyraźniejszy może w omawianej partyturze flirt z tonalnością dur-moll, momentami z zaskakująco czytelną, żalobną tonacją c-moll. Jest to fragment dosłownie obezwładniający swym pięknem, nasuwający asocjacje ze zjawiskowym finałem *II Kwartetu smyczkowego* Aleksandra Nowaka. Gorycz zawarta w słowach monologującej tu-

taj Ninshubur zdaje się zagadkowa: pytanie o cenę odkupienia śmierci boga nasuwać może skojarzenia z cierpieniami... Polaków podczas II wojny światowej (słuchając zwróćmy uwagę na obecne też w powieści, choć w bardziej rozbudowanej postaci, pytanie: „ile istnień, sto, tysiąc, sześć milionów...?”). Całość obrazu domyka chromatyczny, jakby „piekielny” zjazd przez kilka oktaf w partii syntezatora.

Scena VIII (*Ofiara Ninshubur*) w której Inanna błaga triumfującą Ereszkigal o uwolnienie Dumuziego zachwyca szczególnie w momencie, gdy sprzeczkę sióstr zaczyna „od spodu” unosić fugato smyczków w niskich rejestrach. Polifonia jako symbol ścierających się sił nieobca była tak operze (by wspomnieć tylko finałową bitwę z Verdiowskiego *Makbeta*), jak i symfoniom programowym (casus bójki Montecchich i Capuletich w *Romeo i Julii* Berlioza). Ostatecznie Ninshubur ofiarowuje siebie za Dumuziego i ten gest zostaje przez Ereszkigal przyjęty z odcieniem podziwu. Dumuzi odzyskuje wolność, a Inanna Dumuziego.

Scena IX (*Epilog*) to ilustracja święta odrodzenia, fety na część zmartwychwstałej bogini miłości i wojny. Aleksander Nowak „rozśpiewuje” tu chór ludzi, którzy wykonują Hymn do Inanny, przywołujący w najczystszej postaci melodię „wyściowego” hymnu sprzed trzydziestu czterech stuleci. Ale ostatnie słowa wypowiedane w *Siostrze bogów* przez Kapłana odnoszą się bezpośrednio do muzyki. Towarzyszą im, jak w scenie pierwszej, tyle że teraz jeszcze wyraźniej, eteryczne, rwane frazy wyodrębnianych z faktury solistycznych smyczków. Cały ten fragment, mimo wszystkich różnic, nieco przypomina rozjaśniające astronomiczne mroki, a oparte na szeregu tonów harmonicznym, zakończenie *III Symfonii* „*Pieśń o nocy*” Karola Szymanowskiego. Operowa materia opowieści Olgi Tokarczuk o Innanie okazuje się więc intensywniej nasączona tematyką muzyczną niż jej powieściowy pierwowzór.

Wraz z trzecią operą Aleksandra Nowaka otrzymujemy konstrukcję muzyczną pełną niezwykłości, chciałby się powiedzieć – muzykę bizarną. Muzykę, która pozornie oferując oczywiste rozwiązania, wciąż wymyka się zbyt łatwym skojarzeniom i zaczyna niepokoić, fascynować, prowokować do myślenia. Poprzez swoje liczne i po mistrzowsku zacierane odwołania (np. do najstarszego zapisu muzycznego świata, dwudziestowiecznej sfery muzyki rozrywkowej czy własnej twórczości z ostatnich lat) Nowak buduje dźwiękami swoistą przeszłość w przyszłości, kompozytorskie *illo tempore*. Nawarstwia na siebie kolejne warstwy palimpsestu, które przez kolejnych słuchaczy odczytywane będą na pewno długo, mozolnie, ale i z wielkim pożytkiem dla własnej duchowości.

Anna In wychodzi z cienia

W wielokrotnie cytowanym już posłowniu Olgi Tokarczuk do jej „sumeryjsko-futurystycznej” powieści, odnajdziemy również takie spo-

strzeżenie: „Zejsście Bogini do świata podziemnego można także dziś rozumieć jako ukrycie się jej na pewien czas, zejście w cień na czas »cywilizacyjnej zimy« i jej powrót w przyszłości jako rebeliantki i kontestatorki skorumpowanego, niesprawiedliwego patriarchalnego porządku”⁹. Ale można to rozumieć bardziej dosłownie i sprowadzić do poza mitycznej relacji *hic et nunc*. Przecież powieść *Anna In w grobowcach świata*, poprzedzająca bezpośrednio słynnych *Biegunów*, za których Olga Tokarczuk otrzymała już nie tylko swoją drugą nagrodę Nike, ale także po dekadzie Man Booker International Prize – wciąż jest, mimo kilku przekładów na języki obce, utworem niesłusznie znajdującym się w cieniu innych dokonań artystycznych pisarki. Wygląda na to, że bieżący rok coś w recepcji tej powieści zmieni: późną wiosną 2018 roku wydany przecież został niezwykle wysmakowany od strony wizualnej komiks *Ja, Nina Szubur*. To rezultat trzyletniej (!) pracy Daniela Chmielewskiego, poniekąd realizującego marzenie Olgi Tokarczuk, aby w tej konkretnie opowieści zminimalizować wagę słowa na rzecz obrazu (ciekawe, że również rysownik przesunął akcent na „siostrę bogów”). Teraz z niecierpliwością czekamy na prapremierę adaptacji operowej *Anny In*, która – przenosząc z kolei znaczną część narracji na muzykę – ma wszelkie dane ku temu, aby stać się *opus magnum* w dorobku powoli zbliżającego się do „czterdziestki” Aleksandra Nowaka.

*Autor tekstu bardzo dziękuje Pani Oldze Tokarczuk
i Panu Aleksandrowi Nowakowi za udzielenie
wyczerpujących odpowiedzi na zadane
w korespondencji mailowej pytania*

⁹ O. Tokarczuk, postłowie, [w:] *też*, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2006, s. 215.