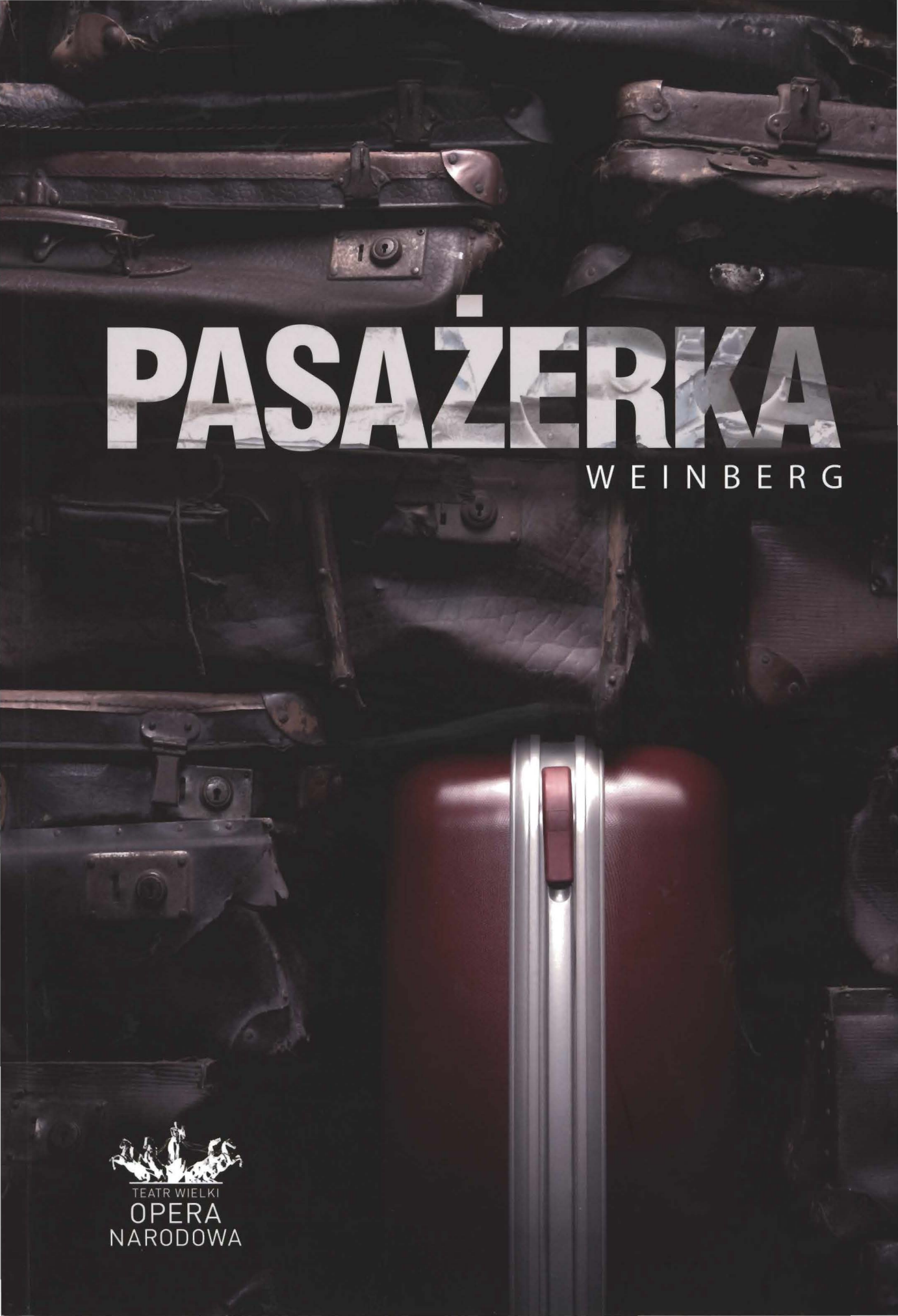

PASAŻERKA
WEINBERG
TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

Dyrektor Naczelny / General Director **Waldemar Dąbrowski**
Dyrektor Artystyczny / Artistic Director **Mariusz Treliński**
Dyrektor Polskiego Baletu Narodowego / Polish National Ballet Director **Krzysztof Pastor**
Dyrektor Muzyczny / Music Director **Tadeusz Kozłowski**

TEATR WIELKI OPERA NARODOWA

Mieczysław Weinberg

PASAŻERKA

Пассажирка / The Passenger

Opera w dwóch aktach, ośmiu obrazach i z epilogiem
Opera in two acts, eight scenes and an epilogue
Libretto: Aleksandr Miedwiediew wg powieści Zofii Posmysz
Libretto by Alexander Medvedev based on the novel by Zofia Posmysz
Wersja wielojęzyczna / Multilingual version

Wykonania odbywają się za zgodą / Performances with the consent of
Peermusic Classical GmbH, Hamburg

Dyrygent / Conductor GABRIEL CHMURA
Reżyseria / Director DAVID POUNTNEY
Scenografia i rekwizyty / Set and Props Designer JOHAN ENGELS
Projektant kostiumów / Costume Designer MARIE-JEANNE LECCA
Reżyseria świateł / Lighting Designer FABRICE KEBOUR
Przygotowanie chóru / Chorus Master BOGDAN GOLA

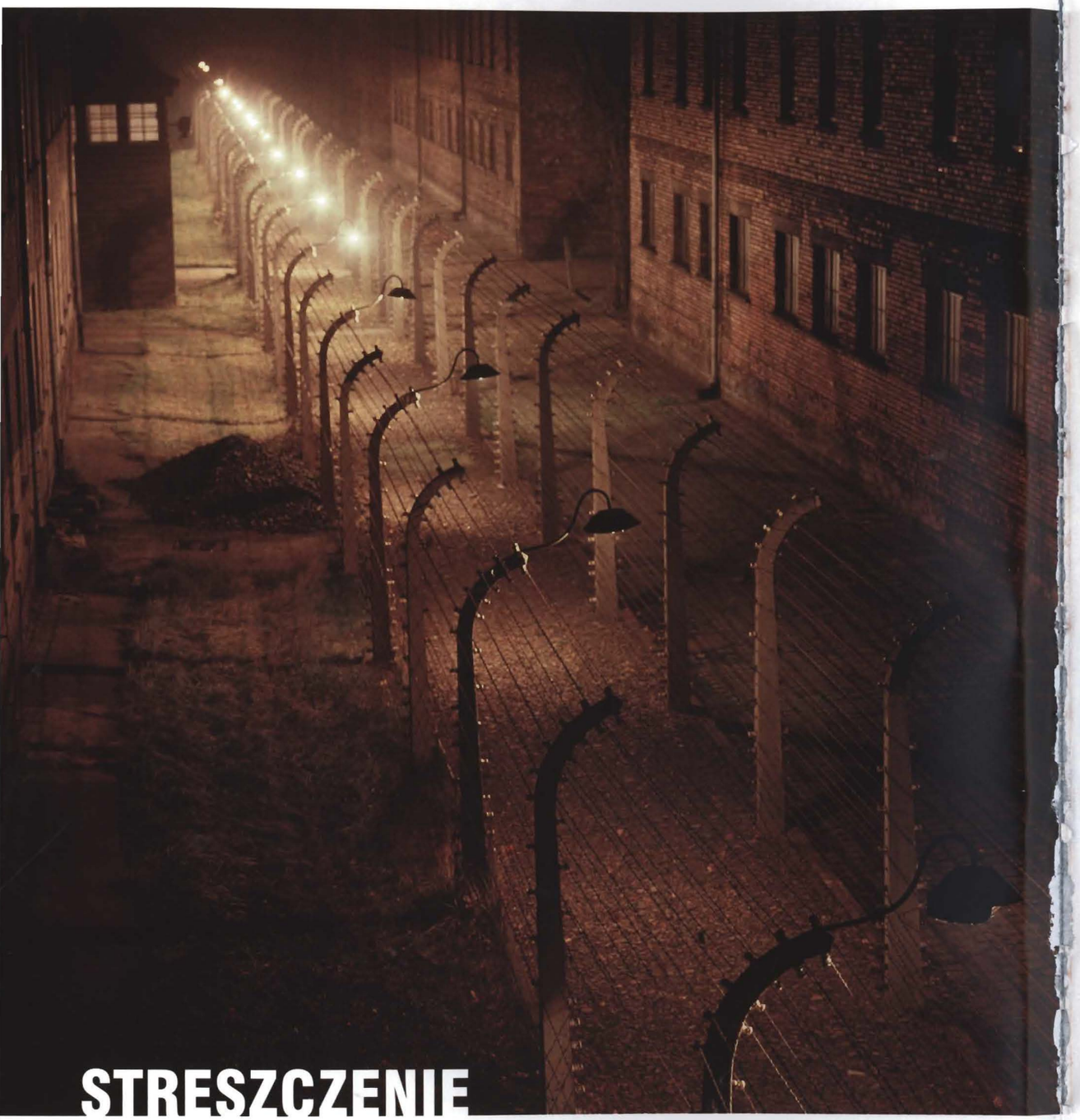
Obsada / Cast
Marta ELENA KELESSIDI
Lisa AGNIESZKA REHLIS
Tadeusz ARTUR RUCIŃSKI
Walter ROBERTO SACCÀ
Katia SVETLANA DONEVA
Krystyna MAŁGORZATA PAŃKO
Vlasta ELŻBIETA WRÓBLEWSKA
Hannah ANNA BORUCKA
Yvette MAŁGORZATA OLEJNICZAK
Stara JOANNA CORTÈS
Bronka MAŁGORZATA GODLEWSKA
1. Esesman ROBERT DYMOWSKI
2. Esesman ADAM PALKA
3. Esesman MATEUSZ ZAJDEL
Stary Pasażer CZESŁAW GAŁKA
Nadzorczyni GRAŻYNA BARSZCZEWSKA
Kapo KATARZYNA MISIEWICZ
Steward CZESŁAW GAŁKA

Chór i Orkiestra Opery Narodowej
Chorus and Orchestra of the Polish National Opera

Koprodukcja / Co-production
Bregenzer Festspiele, Austria; English National Opera, Londyn / London; Teatro Real, Madryt / Madrid

Prapremiera koncertowa / First concert performance: 25/12/2006, Międzynarodowy Dom Muzyki w Moskwie

Prapremiera sceniczna / First scenic performance: 21/07/2010, Bregenzer Festspiele
Premiera polska / Polish premiere: 8/10/2010, Teatr Wielki - Opera Narodowa



STRESZCZENIE

AKT I

Wczesne lata sześćdziesiąte, liniowiec. Akcję śledzi chór, który czasem bierze udział w scenie w charakterze więźniów, pasażerów lub oficerów, a czasem jest tylko obserwatorem z innego czasu, tak jak my.

Scena 1

Niemiecki dyplomata Walter i jego żona Lisa podróżują do Brazylii, gdzie on ma objąć placówkę dyplomatyczną. Nagle Lisa zauważa pasażerkę, przypominającą jej osobę, która jak sądziła już nie żyje. Pod wpływem szoku po owym spotkaniu, kobieta wyznaje mężowi, że była strażniczką SS w Auschwitz. Ujawnienie tej prawdy prowadzi do kryzysu między małżonkami.

Scena 2

Scena w obozie – dowiadujemy się, że Pasażerka to Marta, polska więźniarka, którą Lisa Franz będąc strażniczką, upatrzyła sobie jako tę, która pomoże jej utrzymać w ryzach pozostałe więźniarki.

Scena 3

W żeńskim baraku poznajemy kobiety ze wszystkich zakątków Europy zgromadzone razem w tym kosmopolitycznym piekle. Podejrzana o udział w partyzantce Rosjanka Katia wraca z brutalnego przesłuchania, a Kapo znajduje napisany po polsku gryps, który może ją pogrążyć. Lisa rozkazuje Marcie przetłumaczyć treść listu, a ta zachowując spokój odczytuje go jako list miłosny pisany do jej narzeczonego Tadeusza, który – jak podejrzewa – też jest więźniem w obozie. Tymczasem na statku Lisa i Walter próbują przezwyciężyć kryzys i zaakceptować wtargnięcie niechcianej przeszłości do ich związku.

AKT II

Scena 4

Pod nadzorem Lisy kobiety sortują rzeczy zrabowane więźniom. Przychodzi oficer i żąda skrzypiec. Komendant zarządził koncert, w czasie którego jeden z więźniów ma zagrać jego ulubionego walca. Lisa znajduje skrzypce, po które oficer przysyła owego więźnia. Jest nim narzeczony Marty – Tadeusz. Rozpoznają się, lecz tę krótką scenę przerywa Lisa. Pozwala im na dalsze kontakty w nadziei, że ową „dobroć" obróci kiedyś na własną korzyść.

Scena 5

Lisa zaczepia Tadeusza w warsztacie, w którym ten wytwarza srebrne ozdoby na zamówienie oficerów SS. Jedną z nich jest Madonna, w rysach której Lisa rozpoznaje Martę. Strażniczka oferuje Tadeuszowi możliwość spotkania z Martą, ale Tadeusz odmawia. Nie chce być dłużnikiem esesmanki.

Scena 6

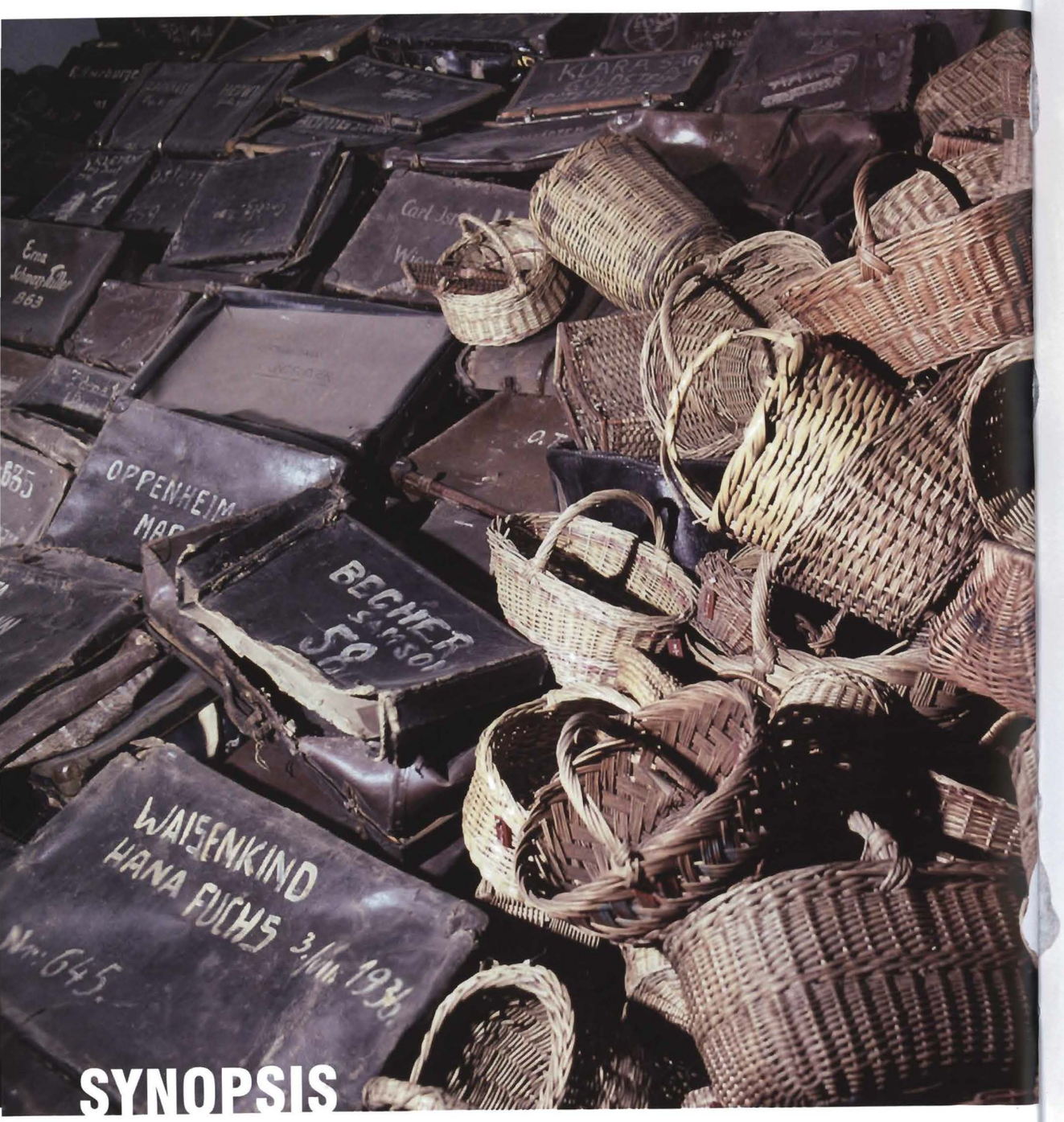
W żeńskim baraku odbywają się urodziny Marty, która śpiewa pieśń o zakochaniu w śmierci. Przerywa jej Lisa i próbuje ją sprowokować mówiąc, że Tadeusz zrezygnował z szansy spotkania z nią. Jednak Marta jest niewzruszona: skoro Tadeusz tak postanowił, widocznie miał rację! Yvette próbuje nauczyć starą Rosjankę francuskiego, a Katia śpiewa o Rosji. Nagle wpadają strażnicy: nadeszła pora selekcji. Wyczytana zostaje lista numerów i jedna po drugiej więźniarki zostają zabrane. Lisa mówi Marcie, że jeszcze nie jej kolej: na razie pozwoli jej uczestniczyć w koncercie Tadeusza.

Scena 7

Tymczasem na statku Lisa i Walter osiągnęli porozumienie: nawet jeśli Pasażerka to Marta, postanawiają zachowywać się jak gdyby nigdy nic i idą na tańce do salonu. Lisa wpada jednak w panikę, gdy Pasażerka podchodzi do orkiestry, a ta, najwyraźniej na jej specjalne życzenie, zaczyna grać ulubionego walca komendanta.

Scena 8

W obozie nadszedł czas koncertu, zgromadzili się wszyscy oficerowie i więźniowie. Jednak Tadeusz nie gra walca, lecz inny utwór. Następuje zamieszanie, skrzypce zostają roztrzaskane, a on sam trafia do celi śmierci. W ostatniej scenie zostajemy z Martą i jej wspomnieniami oraz jej pragnieniem, by wszyscy, którzy cierpieli nie zostali zapomniani. ■



SYNOPSIS

ACT 1

The early 1960's, on an ocean liner. Watching over the scene is a chorus who sometimes take part as prisoners, passengers or officers, and sometimes are merely onlookers from another time, as are we.

Scene one

A German diplomat, Walter, and his young wife, Lisa, are on the way to Brazil where he will take up a diplomatic post. Suddenly she sees a fellow passenger who she thinks she recognises, except that she knows that person to be dead. Under the shock of this encounter, she reveals to her husband for the first time that she was an SS overseer in Auschwitz. The revelation is a crisis for both of them.

Scene two

In the camp, we learn that the Passenger is Martha, a Polish prisoner who Lisa Franz, the overseer, has marked out as someone who could help control the other prisoners.

Scene three

In the female barracks, we meet women from every corner of Europe brought together in this cosmopolitan hell. A suspected Russian partisan, Katia arrives from a brutal interrogation, and the Kapo finds a note in Polish which may implicate her. Lisa orders Martha to read it, and Martha coolly renders it as a love letter - as if to her own fiancée, Tadeusz, who she believes is also a prisoner. Back on the boat, Lisa and Walter try to come to terms with this new background to their relationship.

ACT 2

Scene four

Under Lisa's supervision the women are sorting belongings looted from the prisoners. An officer arrives demanding a violin. The Governor has ordered a concert at which his favourite waltz should be played by one of the prisoners. Lisa produces a violin, but the officer says he will send the prisoner himself to collect it. The prisoner is Tadeusz. He and Martha have a brief scene of recognition before Lisa interrupts them. She allows them to continue their contact, hoping to capitalise on this "kindness" later.

Scene five

Lisa confronts Tadeusz in the workshop where he produces silver ornaments to order for the SS Officers. One is a Madonna which Lisa recognises as Martha. Lisa offers Tadeusz the chance to meet Martha, but Tadeusz refuses. He does not want to be in Lisa's debt.

Scene six

In the female barracks it is Martha's birthday. She sings a song about being in love with death. Lisa interrupts and tries to goad Martha by telling her that Tadeusz turned down a chance to see her, but Martha remains unmoved: if that is what Tadeusz decided, he was right to do so! Yvette tries to teach an old Russian woman French, and Katia sings about Russia. Suddenly guards burst in: it is selection time. A list of numbers is broadcast, and one by one various prisoners are taken away. Lisa tells Martha that it is not her turn yet: she will arrange for her to witness Tadeusz's concert.

Scene seven

Back on the boat Lisa and Walter have come to a new understanding: even if the Passenger is Martha, they are determined to brazen it out, and decide to join the dancing in the Salon. Lisa is however horrified when The Passenger approaches the band, apparently to make a request, and they start to play the Governor's Waltz.

Scene eight

Back in the camp it is time for the concert, and all the officers and prisoners are assembled. Tadeusz, however, does not play the waltz, but something else. The scene breaks up in uproar as his violin is smashed and he is dragged off to the death cells. In the last scene, we are left with Martha and her memories, and her longing that all who suffered should not be forgotten. ■

Prapremiera koncertowa 25/12/2006, Międzynarodowy Dom Muzyki w Moskwie

Michał Bristiger

OPERA O PAMIĘCI I O NIEPAMIĘCI

Po raz pierwszy operę Mieczysława Weinberga *Pasażerka* wykonano w Domu Muzyki w Moskwie 25 grudnia 2006 roku, czyli 40 niemal lat po jej powstaniu, staraniem Teatru im. Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki. Prapremiera przyjęła formę pośrednią wykonania koncertowego, a właściwie półkoncertowego z rozbudowaną przestrzenią sceniczną. Do pełnego przedstawienia scenicznego doszło jednak dopiero lipcu 2010 na Festiwalu Operowym w Bregencji w inscenizacji Davida Pountneya. Dopiero więc w tym roku *Pasażerka* Weinberga rozpoczęła pełne życie muzyczne, intrygując swą treścią i sposobem realizacji. Było to wielkie wydarzenie, jako że opera na temat Auschwitz była jak dotąd niewyobrażalna. W jaki sposób przedstawić taki temat na scenie operowej? Czy w ogóle jest właściwa forma dla wyrażenia tak trudnej kwestii? Realizacja była wyzwaniem dla kompozytora, dla reżysera i jest także wyzwaniem dla publiczności.

Mieczysław Weinberg po ukończeniu Konserwatorium Warszawskiego w klasie fortepianu Józefa Turczyńskiego został zaproszony przez Józefa Hofmanna do Filadelfii. Był to jednak rok 1939 i z racji swojego polsko-żydowskiego pochodzenia muzyk musiał się schronić, początkowo na Białorusi, później w Taszkiencie, aż wreszcie osiadł na stałe w Moskwie i związał się artystycznie i środowiskowo z kręgiem Dymitra Szostakowicza.
Temat wojny i Holokaustu zajmuje szczególne miejsce w bogatej twórczości Weinberga, sporo utworów napisał także do poezji polskiej. Stylistycznie jego twórczość sytuuje się obok dzieł Szostakowicza, niekiedy Mjaskowskiego, Brittena, Bartóka czy Mahlera, ale podatność na owe wpływy nie oznacza tu bynajmniej epigonizmu, jak to czasem sugerują krytycy.
Znamienne jest artystyczne credo Weinberga: w twórczości wymagał uczciwości, prawdziwości i ostatecznego zaangażowania artystycznego. Nie zapomnijmy, że wygłaszał te zasady w surowym – mówiąc eufemistycznie – klimacie realizmu socjalistycznego. Taką determinację opłacił w ostatniej fazie życia całkowitym osamotnieniem i zapomnieniem.

***

Libretto *Pasażerki* napisał Aleksandr Miedwiediew na podstawie powieści Zofii Posmysz z 1962 roku pod tym samym tytułem. Opera powstała w 1968, roku, ale – ze względu na obawy, że temat nasunie skojarzenia z łagrami sowieckimi, nie dopuszczono do jej realizacji ani w Moskwie, ani gdziekolwiek indziej, tak iż nosi rzadkie miano *opery skonfiskowanej*.
Ogólny zarys konstrukcji tego dzieła służy zrozumieniu jej dramaturgicznego sensu. Jest oryginalny, nieoparty na żadnym znanym wzorze: dwuaktowa opera składa się z ośmiu odsłon (akt I: odsłony I-III i akt II: odsłony IV-VIII), poprzedzonych krótką, czysto instrumentalną Introdukcją i zakończonych solowym, wokalnym Epilogiem tytułowej bohaterki. Mamy tu dwie kontrastujące warstwy o odmiennej treści

Mieczysław Weinberg pracuje nad muzyką do wiersza Juliana Tuwima, 1975 r.

fabularnej i różnym stylu muzycznym. Z jednej strony to dialog niemieckiej pary: Waltera, wysokiego urzędnika służby dyplomatycznej, i jego żony Lisy, rozgrywający się kilkanaście lat po zakończeniu drugiej wojny światowej na pokładzie transatlantyku płynącego do Brazylii (odsłona I oraz VII). Z drugiej zaś strony obrazy z Auschwitz.
Pierwsza warstwa ma charakter polityczny, należy zatem do gatunku opery społecznej, zaś stylistycznie odznacza się charakterem konwersacyjnym. Początkowa słoneczna idylla na statku, przeobraża się rychło w dramatyczny konflikt płynący z poczucia osobistego zagrożenia.
Na czym ów konflikt polega? Otóż dyplomata demokratycznego już państwa niemieckiego, udaje się z żoną na placówkę, co stanowi uwieńczenie jego kariery zawodowej i powodzenia życiowego. Lecz w czasie podróży wychodzi na jaw, że żona Lisa zataiła przed nim swoją wojenną przeszłość, kiedy to pełniła funkcję nadzorczymi SS w obozie pracy w Auschwitz. Tymczasem na statku pojawia się kobieta – tytułowa Pasażerka, która przypomina Lisie dawną więźniarkę z jej oddziału, Polkę Martę. Jeżeli podejrzenia Lisy są słuszne i jeśli owa Pasażerka rozpozna ją, może to oznaczać koniec kariery Waltera, a także koniec małżeństwa. Lisa próbuje dyskretnie dowiedzieć się, czy możliwe, że owa kobieta to rzeczywiście Marta. Szala niepewności przechyla się ostatecznie na tak – to Polka z Auschwitz. Jednak Lisa, mimo obaw, nie czuje się winna, jest przekonana, że niczego złego wówczas nie zrobiła, przeciwnie, uważa nawet, że Marta zawdzięcza jej życie. Pasażerka jednak milczy. Lisa podejmuje więc próbę bezpośredniej konfrontacji, lecz Marta nie jest skłonna do podjęcia kontaktu i tylko ruchem ręki skierowuje Lisę w dół, ku zejściu do Piekła, pod scenę, tam gdzie ukazują się obrazy z Auschwitz. Tak kończy się polityczna część opery.
Ale w jakim kontekście przebiegały te sceny, jakie właściwie było rozwiązanie konfliktu między Walterem i Lisą? Walter od początku zdawał sobie sprawę, co faktycznie i moralnie znaczył udział w Auschwitz. Milczenie Marty pozwoliło Walterowi i Lisie na znalezienie myślowego koła ratunkowego. Auschwitz, czymkolwiek było, było w przeszłości, a przeszłości już nie ma, nie może więc określać teraźniejszości. Można dobrze żyć w teraźniejszości, należy tylko o przeszłości zapomnieć.

***

Druga warstwa utworu to obrazy Piekła, czyli Auschwitz. Ledwie zarysowane, z pominięciem wszelkich elementów naturalistycznie drastycznych. Obrazowanie związane z postaciami więźniów jest silnie liryczne (gatunek nowszej opery poważnej nosi miano opéra lyrique), a ukazanie grozy obozu powierzone zostaje symbolice, przede wszystkim muzycznej. W akcie pierwszym mamy dwie odsłony tej warstwy fabularnej, a są to sceny zbiorowe: *Apel* (II), gdzie widzimy załogę SS, i *Barak kobiecy* (III), gdzie poznajemy z bliska Martę i wielonarodową grupę więźniarek. Rozlega się *Śpiew o życiu i śmierci*. Esesmani, nie są w ogóle obdarzeni przez kompozytora możliwością śpiewu. Ten kontrast jest porażający.
Akt drugi pomyślany jest jako wielkie, dramatyczne crescendo od odsłon kameralnych (IV-V), poprzez zbiorową odsłonę wokalną (VI) do odsłony finałowej fabularno-symbolicznej (VIII). Pierwsze dwie odsłony ukazują Martę i jej narzeczonego Tadeusza, ich miłość w ekstremalnych warunkach obozowych, ich niezłomność i godność wobec wszechogarniającego zła i upokorzenia.
Przypomnijmy, iż w swoim czasie dramatem więziennym była też opera *Leonore* (czyli późniejszy *Fidelio*) Beethovena (inny jej tytuł to *Miłość małżeńska*). Ale w 1804 roku Auschwitz było absolutnie nie do pomyślenia, zresztą w jakimś sensie do dzisiaj jest czymś trudnym do pojęcia. W tym kontekście próba porównania obu dzieł ukazuje grozę bijącą z zapaści współczesnej cywilizacji.

Czas na dwa momenty kulminacyjne dzieła – muzyczny i fabularno-symboliczny, czyli odsłony VI i VIII. Muzyczna kulminacja jest związana z moralnym znaczeniem dzieła – to śpiew siedmiu więźniarek. Ich siedem równorzędnych i równoczesnych głosów, potraktowanych indywidualnie, stapia się teraz w tak silnie ekspresyjną polifonię wokalną, że w tej jakże okrutnej opera seria ukazuje się nieoczekiwanie jakieś dwudziestowieczne – rzec można – bel canto. Emocja dochodzi do apogeum i dzięki temu objawić się może zdumiewające zjawisko, godne tylko wielkiej muzyki: czysto duchowe odsłonięcie świata wartości. Śpiew właśnie teraz odsłania swą moc transcendencji. Ofiara góruje nad oprawcą. Zjawisko to nie poddaje się żadnemu opisowi, objawia się czystym sensem muzycznym. Jak powiedział Hugo von Hofmannsthal: *muzyka dochodzi zawsze do celu, słowo błądzi łatwo*.
Ostatnia VIII odsłona przybiera postać wielkiego finału operowego, składając daninę należną swemu gatunkowi. Komendant obozu rozkazuje Tadeuszowi, narzeczonemu Marty, wykonanie na skrzypcach koncertu złożonego z jego ulubionych walców wiedeńskich. Znaczące jest, że współczesny pisarz francuski Pascal Quignard, jako jedyny miał odwagę powiedzieć, że muzyka okazała się jedyną sztuką współpracującą z nazistami w obozach. Tadeusz zamiast popularnych walców aranżuje z orkiestrą *Chaconnę* Bacha, która symbolicznie uosabia tu wielką kulturę europejską. Oczywiście nie miejsce tu dla niej i *Chaconna* zostaje muzycznie zdekonstruowana, a na scenie unicestwiona przez esesmanów. Koncert skasowany został ciemnością, chaosem, śmiercią i nicością. A jednak coś pozostaje na wieczność. Chór operowy staje się chórem starogreckim i intonuje *Requiem o Czarnej Ścianie*, czyli o zadawanej w Auschwitz śmierci i o dzwonie, który rozlega się jak groźne memento.
Dla kogo dzwoni ten dzwon? Komu dzwoni? Nie wszyscy go słyszą, więc opera powtarza go teraz nam, społeczeństwu dwudziestego pierwszego wieku.
Opera ma swój Epilog – skierowany do nas śpiew-przesłanie. Po latach na scenie widzimy Martę, samą nad płynąca rzeką. Jest to rodzaj uwspółcześnionej *Szene am Bach*. Marta nie zapomina i nie zapomni. Pragnie nam przypomnieć słowa poety Paula Eluarda, które są mottem tej opery: *Jeżeli zgaśnie echo tych głosów – zginiemy.*

Obie warstwy tematyczne są oczywiście ze sobą powiązane, ale odgadnięcie sensu tego związku oddane jest w ręce słuchacza, a czasem krytyka. Zaś problematyka *Pasażerki* należy do centralnych zagadnień filozoficznych i moralnych naszej epoki, mających bezpośredni wpływ na zagadnienia estetyczne związane z operą i sposobem jej realizacji. *Pasażerka* jest w swym zamyśle rzadkim gatunkiem *muzyki filozoficznej*. To *opera seria* naszych czasów, jej temat dotyczy każdego z nas, czy chcemy tego, czy nie. Kluczem do emocjonalnego i etycznego sensu tej opery jest jej muzyka. Ona nadaje rangę dziełu, albo wręcz arcydziełu.
W osiemnastym wieku Francuzi zadali słynne pytanie: *Sonate que me veut tu?* (*Sonato, czego chcesz ode mnie?*).

Dmitrij Szostakowicz i Mieczysław Weinberg, połowa lat sześćdziesiątych

Orkiestra więźniów w KL Auschwitz

I my dzisiaj pytamy: *Pasażerko*, czego chcesz ode mnie? Opera rozgrywa się w trzech różnych czasach: w czasie piekła Auschwitz, na statku w czasie już powojennym oraz w czasie aktualnym słuchaczy. Są to czasy różnych świadomości, tworzące odmienne pojęcie o Zagładzie. To my jesteśmy odpowiedzialni za naszą własną, świadomość, więc opera zadaje pytanie, czy jesteśmy zdolni pamiętać to, co się wydarzyło. Trafnie uchwycił to Luigi Nono, nazywając jeden ze swych utworów *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz* (*Pamiętaj, co tobie zrobiono w Auschwitz*).

Pamiętaj i *co tobie* – to nie tylko kwestia pamięci zbiorowej, lecz także indywidualnej. U Marii Janion czytamy: *Jeśli mówię o czymś na pozór innym, to i tak mówię o Auschwitz*. Zostaliśmy i pozostajemy objęci wszyscy odpowiedzialnością i świadomością Zagłady. Dzisiaj już wiemy, że wówczas w grę weszły losy całej naszej cywilizacji.

Świadomość, czym było Auschwitz zmienia się z upływem czasu. Opera Mieczysława Weinberga wzywa nas do zrozumienia, dlaczego pamięć o tych wydarzeniach jest koniecznością. Dzisiaj za sprawą filozofów wiemy już, co znaczyła biowładza nazistów i ludobójstwo – przyznanie sobie prawa do życia i śmierci całych narodów. Auschwitz jest koronnym dowodem na zapaść całej cywilizacji europejskiej.

Pasażerka stała się zjawiskiem multimedialnym: istnieje przecież powieść Zofii Posmysz, która dała początek słuchowisku radiowemu, utworowi telewizyjnemu, filmowi Andrzeja Munka, spektaklowi teatralnemu Natalii Korczakowskiej, librettu opery Weinberga, serii obrazów Dawida Pataraji, wystawie Aleksandra Laskowskiego i Borisa Kudlički. Narastająca ilość różnych gatunków i ich treści wywiera naturalnie, wespół z filozofią transformacji w sztuce, wielki wpływ na aktualne interpretacje opery, na jej teraźniejsze rozumienie *understanding*, niekoniecznie już tożsame z tym, jak ją pojmował sam kompozytor, co w efekcie daje dzisiaj nadrozumienie – *overstanding* – dzieła.

Część polityczna opery zderza się z problemem winy i kary, oraz z jeszcze trudniejszą sprawą wybaczenia. W 1950 roku Hannah Arendt skonstatowała, iż w Niemczech doszło do zbiorowej ucieczki od rzeczywistości i od odpowiedzialności. Również Lisa sądzi, że jest niewinna. Fakty temu jednak przeczą. Wrzucała ludzi do karceru, co dla nich było równoznaczne ze śmiercią, wreszcie wzięła udział w selekcji, a słowo to, rodem z LTI (Lingua Tertii Imperia, czyli Języka Trzeciej Rzeszy), jest synonimem początkowej fazy mordu masowego. 15 grudnia 1960 roku w Niemczech wydano nakaz aresztowania Annelise Franz – w powieści Zofii Posmysz nosi ona swe nazwisko – ale jej nie odnaleziono. W uzasadnieniu nakazu aresztowania napisano: *osobiste działania z żądzy mordu oraz z niskich pobudek do zabijania*. Pretensje Lisy do swej niewinności są bezpodstawne, a nawet jeżeli wyrażają one jej prawdziwe odczucie, to są odmową etyki odpowiedzialności. Ta wada jej świadomości nie jest jakąś niewielką zmazą, nieczystością moralną, którą można pominąć czy rutynowo wybaczyć. Nie, tu chodzi o najwyższy stopień zła, który jednak nie pozostawił śladu w jej świadomości. Nie ma też u Lisy żadnego odruchu sumienia, na jaki zdobyła się na przykład nadzorczyni SS w powieści *Lektor* Bernharda Schlinka, na podstawie której Steven Daldry nakręcił słynny już film pod tym samym tytułem. Wpatrujemy się w twarz Aleksandry Śląskiej, genialnie grającej Lisę w filmie Andrzeja Munka. Na próżno.

Warstwa fabularno-symboliczna kończy swe odsłony przeciwstawieniem wielkiej kultury europejskiej, symbolizowanej tu *Chaconną* Jana Sebastiana Bacha, barbarzyńskiemu światu Auschwitz. Pod koniec ostatniej sceny wchodzi chór grecki śpiewając requiem o czarnej ścianie śmierci, po czym odzywa się ostatni głos – głos Dzwonu. Co głosi? Odzywają się *humiczne fundamenty*, wybuch czegoś dawnego, minionego. Głos Dzwonu posiada moc odzyskiwania przeszłości.

Wraz z Epilogiem wracamy do współczesności. Uzyskuje on wielkość liryką cierpienia, głoszoną już z dystansu do przeżytego, okrutnego świata. Theodor W. Adorno zauważył, iż w obecnym momencie naszej kultury obowiązuje *zakaz wiedzy o cierpieniu*. Ale Mieczysław Weinberg nie poczuł się zobowiązany do tej poprawności estetycznej, pozostał wierny swemu credu: uczciwości, prawdziwości i ostatecznemu zaangażowaniu artystycznemu. Epilog zwrócony jest bezpośrednio do każdego z nas, to kontakt z duszą ludzką, która składa przysięgę Pamięci. Pozornie wydarza się to daleko od powszechnej katastrofy. Cóż jednak ważniejszego nawet w dzisiejszej chwili, a właściwie w każdej chwili? ■

Michał Bristiger – muzykolog, krytyk muzyczny, publicysta. W latach 1952–57 współredagował dział muzyczny w „Przeglądzie Kulturalnym". W 1967 założył pismo „Res Facta" (wznowione jako Res Facta Nova), którego został redaktorem naczelnym. Był twórcą i redaktorem naczelnym wydawanej w latach 1972–89 serii muzykologicznej „Pagine". W latach 1978–86 był członkiem kolegium redakcyjnego Acta Musicologica. Członek redakcji "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", a od 1970 członek redakcji "Collage" z Palermo. W 2001 założył stowarzyszenie i czasopismo internetowe o charakterze akademickim „De Musica". W Programie II Polskiego Radia współtworzy magazyn „Atelier". W 2004 otrzymał tytuł doctora honoris causa Uniwersytetu w Palermo. Jest autorem wielu publikacji i książek z zakresu muzykologii, m.in.: *Związki muzyki ze słowem*, *Myśl muzyczna. Studia wybrane*, *Forma wariacyjna w muzyce instrumentalnej renesansu*.

Gdy po raz pierwszy zobaczyłam napis „Arbeit macht frei", pomyślałam, że skoro tak, to może mam szansę na zwolnienie. Pracy się nie boję, na wakacjach u dziadków często pomagałam w różnych robotach w polu, a moje przestępstwo, ulotki, nie było takie znowu poważne, to nie radio, czy broń...

Straszliwe słowo – Auschwitz

Rozmowa z Zofią Posmysz, autorką powieści *Pasażerka*, na podstawie której powstało libretto opery.

Katarzyna Kubisiowska: 30 maja 1942 roku trafiła pani do obozu w Auschwitz. Jaki był to dzień?
Zofia Posmysz: Ładny, prawdziwie letni. Strażniczka więzienia na Montelupich w Krakowie, która wywoływała nas z celi, na moje pytanie: *Co ma być z nami?* odpowiedziała: *Jedziecie do Oświęcimia*.

Przeraziło to panią?
Nie za bardzo. Oznaczało to koniec przesłuchań na Pomorskiej, bicia i upokarzania. A o obozie w Oświęcimiu wiedziało się wówczas tyle, że zamykano tam ludzi za opór przeciwko okupantowi. Mój tato, który pracował na kolei i jeździł w tamtym kierunku, opowiadał, co zasłyszał od miejscowej ludności: o morderczej robocie, głodzeniu, biciu i – co wydawało mu się najstraszniejsze – o tym, że zmarłych tam więźniów nie grzebie się, tylko spala w specjalnych piecach, a ich prochy po prostu rozsypuje. Przyznaję, że w to nie uwierzyłam. Niemcy, to przecież chrześcijanie, mówiłam ojcu, a ta religia nakazuje chować zmarłych z szacunkiem. Wystarczyło kilka miesięcy, abym przyjęła do wiadomości nie tylko to, lecz także masowe zabijanie ludzi w komorach gazowych.
Wtedy jednakże, gdy po raz pierwszy zobaczyłam napis „Arbeit macht frei" pomyślałam, że skoro tak, to może mam szansę na zwolnienie. Pracy się nie boję, na wakacjach u dziadków często pomagałam w różnych robotach w polu, a moje przestępstwo, ulotki, nie było takie znowu poważne, to nie radio, czy broń...

Kiedy do pani dotarło, że jest pani w miejscu, z którego niewielu wychodzi żywymi?
Inicjacja zaczęła się od razu po przybyciu. Pierwszy szok: odebrano nam wszystkie rzeczy, nawet szczoteczkę do zębów, nawet mydło. Zamiast mydła dostałyśmy kostkę czegoś, co było zlepkiem z piasku i oleju. Po czym nastąpiła obowiązkowa kąpiel. Miejscem kąpieli była chyba pralnia. Cementowe kadzie zamiast pryszniców. Wchodziłyśmy, jedna po drugiej, do tej samej kadzi. Wody nie zmieniano. Wkrótce była brunatna i gęsta. Nie chciałam wejść do tego basenu i oberwałam. Pierwszy raz i to od więźniarki. Druga lekcja, noc. Tortura pcheł. O 3:30 pobudka. Przydział płynu zwanego kawą lub herbatą. Stanie na apelu do szóstej. O szóstej wymarsz na pola, kilka kilometrów. Dziesięć godzin harówki. Po powrocie apel. Najkrótszy czas stania – godzina. Zemdlone kładło się pod blokiem do policzenia.

Co pani czuła?
Nie wiem, chyba nic. To było jakieś odrętwienie i chyba ono pozwoliło mi przetrwać pierwsze tygodnie w Auschwitzu i dwa miesiące karnej kompanii w Budach, co graniczyło z cudem. Wróciłyśmy stamtąd w sierpniu 1942 roku już nie do głównego obozu, lecz do Birkenau. I tu zdarzyło się coś, jak drugi cud. Któregoś wieczoru, gdy odgwizdano apel, ale jeszcze nie wszystkie zdążyłyśmy się rozejść, zjawił się esesman i tym pozostałym rozkazał ustawić się w szeregi. Wiedziałam z doświadczenia, że trzeba unikać pierwszego szeregu i boków kolumny narażonych na kije kapo i ataki psów. Dlaczego tym razem stanęłam w pierwszym szeregu? Nie wiem. Esesman wybrał z tego właśnie szeregu kilka kobiet, wśród nich mnie. Myślałam, że to koniec. Nie znałam esesmana, nie wiedziałem, że był szefem kuchni i uzupełniał braki w obieralni kartofli. Przeniesiono nas na blok kuchenny, gdzie prycze były pojedyncze, a praca w kuchni, pod dachem i siedząca. I nieraz któraś z kucharek podrzuciła coś do jedzenia. W każdym razie nie byłam już głodna, odzyskiwałam siły i wygląd osoby zdatnej do noszenia kociołków. Zastąpiłam więc jedną z kucharek, która poszła na rewir z wysoką gorączką.

To wtedy poznała pani Aufseherin Franz, prototyp powieściowej Lizy?
Nie tak szybko. Przedtem jeszcze był tyfus plamisty, a po nim druga łagrowa śmiertelna choroba, durchfall. Uratował mi życie, dosłownie, przenosząc przeszmuglowany prawdopodobnie zza drutów lek, lekarz-więzień, Janusz Mąkowski. Gdy po powrocie do zdrowia wróciłam z rewiru do pracy w kuchni, esesmanów-nadzorców już nie było. Zastąpiły ich nadzorczynie, które przybyły z Ravensbrück, wśród nich Aufseherin Franz. Czy był to przypadek, że przechodząc wraz z kapo kuchni koło mojego kotła, zapytała, która z więźniarek zna niemiecki? Wybrała mnie, bo czasem tłumaczyłam koleżankom jej polecenia. Tak się stało, że zostałam szrajberką kuchni.

Można to uznać za szczęście.
Tak. Nie musiałam już dźwigać pięćdziesięciolitrowych kociołków z zupą, szorować kotłów, taplać się w zimnej wodzie. A Franz należała do tych nadzorczyń, które wykonywały tylko to, czego wymagał regulamin. Nie prześladowała więźniarek, aby okazać swą władzę. Nie tak jak inne, jak jej siostra Hasse, sadystka szczująca więźniarki psem, bijąca je do utraty przytomności, uczestnicząca w selekcjach. Lecz, kiedy kogoś przyłapała na przestępstwie, pisała meldunek. Brudną robotę karania przejmowali inni.
Gdy wybrała mnie na szrajberkę wyznałam, że nie wiem, czy podołam zadaniu, bo nie znam się na księgowości. Powiedziała na to: *Nauczy się pani*. Była jedną z nielicznych, które do więźniarek zwracały się per *Sie* [co po niemiecku oznacza formę grzecznościową Pani lub Pan].

Pani pokazała ją w *Pasażerce* jako stosunkowo *ludzką*. Chwilę po wojnie było nie do pomyślenia, aby w ten sposób pisać o oświęcimskich katach.
Błąd. Przecież to nie ja ją tak maluję. To ona w ten sposób przedstawia swojemu mężowi siebie, tę z Auschwitzu, w mundurze SS. Czy miała siebie oskarżać, pogrążać? Tak by zapewne mówiła, gdyby znalazła się przed sądem, co przecież było prawdopodobne. W końcu lat sześćdziesiątych odwiedził mnie prokurator, w każdym razie ktoś występujący w procesach esesmanów we Frankfurcie nad Menem. Miał nadzieję dowiedzieć się ode mnie, gdzie może się w tej chwili znajdować Aufseherin Annelise Franz. Gdy wyraziłam zdziwienie przypuszczeniem, że mogłabym to wiedzieć, na swoje usprawiedliwienie powiedział, że przeczytał *Pasażerkę* i sądził... Nie dokończył, ale wiedziałam co miał na myśli. Skoro w książce przedstawiam ją jako osobę, której coś zawdzięczam, to może... Zapytałam, czy mam w tej sprawie zeznawać? Na co on, że niestety, do tej pory ani Aufseherin Franz, ani jej siostra nie zostały odnalezione, lecz istnieje przeciwko niej spory plik oskarżeń.

Czytała je pani?
Natknęłam się na ich część w Bregenz, gdzie byłam z okazji prapremiery opery Weinberga *Pasażerka*. W książce poświęconej kompozytorowi znajduje się kopia rozkazu aresztowania z dnia 15.12.1960 roku. Dowiedziałam się z niego, że urodziła się w 1913 roku, miałaby więc teraz blisko sto lat. A powód poszukiwania? Oskarżenia bardzo poważne, dla mnie wręcz zaskakujące. Między innymi to, że brała udział w selekcjach. Można by pomyśleć, że pomylono ją z Hasse.

Nie wiedziała pani o tym?
O udziale w selekcjach? Nigdy o tym w obozie nie słyszałam. Raz jeden wspominała o tym ona sama. Przyjechała rano do pracy, jak zwykle na rowerze. Była blada, z podpuchniętymi oczami, jakby chora. Zauważyła pewnie moje spojrzenie, bo powiedziała: *Miałam straszną noc. Na rampie*. A gdy milczałam, dodała: *To było straszne*. Do dzisiaj zadaję sobie pytanie, dlaczego uznała za stosowne powiedzieć mi o tym.

Aufseherin Franz zanim trafiła do Auschwitz, pracowała w obozie w Ravensbrück. Dopiero w 1944 roku postawiono tam komorę gazową, w której uśmiercono około 6 tysięcy osób. Ale wcześniej zabijano też zastrzykami dosercowymi z fenolu, tam też mogła robić selekcje.
Nie mam pojęcia, co robiła, zanim przybyła do Auschwitzu. Jak napisałabym *Pasażerkę*, gdybym znała oskarżenia? Czy coś bym zmieniła? Nie sądzę. Nie planowałam napisać dokumentu i to nie jest dokument. Obserwowałam wszystkie procesy członków oświęcimskiej załogi, oczekując podświadomie, że kiedyś zostanę powołana jako świadek. Być może stąd wzięła się *Pasażerka*. Wobec mnie ta esesmanka była w porządku. Dbała o to szczególnie, bym zmieniała często bieliznę, postarała się, abym miała nieograniczony wstęp do łaźni, bardziej zapewne ze względu na własne bezpieczeństwo, przebywałyśmy przecież w jednym pomieszczeniu, a wszy były w łagrze wszędzie. Spełniła moją prośbę i przyjęła Martę do brotkamery, czyli magazynu chleba, interesowała się, czy otrzymuję regularnie listy z domu. Przymykała oczy na niektóre moje podejrzane zachowania. Tak, była wobec mnie w porządku. A przecież... Całe życie towarzyszyło mi pytanie, co bym zrobiła, gdybym ją spotkała tak, jak kiedyś mi się to zdawało w Paryżu. Czy wskazałabym ją policji? Należała przecież do organizacji zbrodniczej. Być może scena końcowa *Pasażerki* – tej książkowej – miała być na to pytanie odpowiedzią.

Dzięki Aufseherin Franz poznała pani Tadeusza. W książce jest przedstawiony jako narzeczony Marty.
Jak już powiedziałam, *Pasażerka*, choć są w niej zawarte elementy autobiograficzne, nie jest dokumentem. Niektóre postaci wszelako mają autentyczne prototypy. Tadeusz, numer obozowy 329, przybył do Auschwitzu w czerwcu 1940 roku z Tarnowa pierwszym transportem Polaków. Wydał mi się znacznie starszy niż był w rzeczywistości, miał przecież

zaledwie trzydzieści cztery lata. W obozie nazywał się Lisowski. Przez trzy dni Franz sprowadzała go ze sztamlagru, aby mnie nauczył prowadzenia księgi przychodów i rozchodów. Siedzieliśmy przy stoliku nad księgą buchalteryjną, ale swobodnie nie mogliśmy rozmawiać, byliśmy obserwowani. Potrafił jednak między jedną a drugą wskazówką, powiedzieć coś, co buchalterii nie dotyczyło. Pamiętam, jak mną wstrząsnęły słowa o nadziei: że nie wolno się nią łudzić. W obozie najwcześniej wykańczali się ci, którzy mieli nadzieję: że za trzy miesiące wojna się skończy, że alianci postawią Niemcom ultimatum, że papież każe zlikwidować obozy. Nic takiego się nie wydarzyło, a oni załamywali się umierali lub szli na druty. Więc nie żywić się nadzieją, skupić się na przeżyciu następnej godziny, następnego dnia.

11 października 1943 Tadeusz Lisowski został rozstrzelany pod ścianą śmierci za udział w podziemnej organizacji obozowej. Kiedy pani się o tym dowiedziała?
Następnego dnia. Więźniowie, którzy rozwozili obiadową zupę do pracujących poza obozem komand, powiedzieli mi o tym. Ale o jego aresztowaniu wiedziałam wcześniej. Poinformował mnie o tym nie kto inny, tylko sama Aufseherin Franz. I dodała: Mam nadzieję, że z nim nie korespondowałaś? To przecież było ostrzeżenie, grypsy należały do najcięższych przestępstw. A ja je przechowywałam, jak świętość. Jednak po tej rozmowie zniszczyłam je.

Co było w tych grypsach?
Nic konspiracyjnego. Opisy przyrody, górskich wycieczek, w niektórych wspomnienia lektur. Nic tak naprawdę o sobie, o domu, rodzinie. Nie wiedziałam, kim był z zawodu, za co trafił do Oświęcimia, czy jest żonaty. Wszystko to jednak nie było dla mnie ważne. Wystarczyło, że był, istniał, że do mnie pisał. Był dla mnie kimś w rodzaju, jak to byśmy dziś powiedzieli, guru.

Czego jeszcze nauczył panią Tadeusz?
W ostatnim grypsie napisał, że trzeba umieć powiedzieć *Bądź wola Twoja* nawet, gdy przyjdzie umrzeć. Czy to właśnie sobie mówił, postawiony pod ścianą śmierci? W książce Ludwika Rajewskiego *Oświęcim w systemie RSHA* jest opis tej egzekucji i takie zdanie: *Niech żyje wolna i niepod...* i to było jego ostatnie słowo. Tadeusz Lisowski w rzeczywistości nazywał się Paolone. Jego przodek był Włochem, który jako ochotnik walczył w powstaniu styczniowym i pozostał w Polsce. Jego rodzice w latach dwudziestych wyemigrowali do Argentyny. Tadeusz pozostał w Polsce, został oficerem zawodowym, gdy wojna wybuchła miał stopień kapitana. Ale o tym dowiedziałam się znacznie później. Przy naszym trzecim, ostatnim spotkaniu, podarował mi medalik z wizerunkiem ubiczowanego Chrystusa i ze słowami: *Donieś go do wolności.* Doniosłam. A może było odwrotnie? Może to on doprowadził mnie do wolności?

Czy powieściowa Marta ma też swój autentyczny prototyp?
Tak. Ale w jej obozowej historii są też doświadczenia moje, a także innych więźniarek. Prawdziwa Marta przybyła do Oświęcimia transportem z Radomia w lipcu 1942 roku. Aresztowana została prawie cała rodzina: rodzice, jej mąż, dwóch braci, dwie siostry i mąż siostry Marii. Obóz przeżyła tylko ona i obie siostry Maria i Jadwiga. Marta była absolwentką Wyższej Szkoły Handlowej w Krakowie. Wyszła za mąż za Wacława Sawickiego. O ile mi wiadomo z jej skąpych zwierzeń, małżeństwem byli zaledwie kilka miesięcy. Wciąż się łudziła, że Wacek przeżyje obóz. I nawet, gdy dotarła informacja o jego śmierci, nie uwierzyła. Po powrocie do Polski w maju 1945 roku udała się do jego rodziny w Krakowie, która pokazała jej obozowe zawiadomienie o zgonie. Postanowiła opuścić kraj. Pomógł jej w tym najstarszy, pozostały przy życiu brat Ludwik, pułkownik w armii generała Andersa. Z pomocą kuriera przedostała się do Włoch, gdzie stacjonował. Później był Londyn, gdzie wyszła powtórnie za mąż, następnie Chicago, Los Angeles, na koniec Arizona, gdzie przed kilkoma laty zmarła.

Prawdziwa Marta była rzeczywiście taka dumna jak ta z książki?
Po śmierci Wacka zachowywała się jakby było jej obojętne, co się z nią stanie, jakby na życiu jej wcale nie zależało. Prześladowcy nic już nie mogli jej zrobić, przestała się bać. Ja się bałam. Za nią i o nią.

Już jako reporterka pracująca w Polskim Radiu, przeprowadzała pani rozmowy z byłymi więźniami, którzy podjęli się pracy w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau.
Była to pierwsza próba zmierzenia się z traumą Auschwitzu. Wiedziałam, że w Muzeum pracują więźniowie. Ta wiedza niepokoiła mnie. Zadawałam sobie pytanie, co nimi powodowało? Poczucie misji? Czy jakieś inne, bardziej prozaiczne motywy? Pojechałam więc, by zadać im to pytanie: dlaczego? Co ich skłoniło do pozostania w tym okolonym drutami skrawku świata? Rozmawiałam z już nieżyjącym historykiem Muzeum – profesorem Jerzym Brandhuberem, z ówczesnym dyrektorem Muzeum – Kazimierzem Smoleniem i z kierownikiem działu zbiorów – Tadeuszem Szymańskim. Ich wypowiedzi zadziwiły mnie, więcej, głęboko poruszyły. Zamieściłam je w reportażu pt. *Ziemia, na której najbardziej obecni są zmarli* – tytuł zaczerpnęłam z księgi wpisów. I kto wie, czy nie dzięki rozmowom z nimi zaczęłam się oswajać z Oświęcimiem jako tematem, co po kilku latach doprowadziło do napisania *Pasażerki*.

Znam powieść *Pasażerka*, znam także libretto opery. Rozbieżności treściowe są dosyć znaczne. Jak pani to przyjmuje?
Wyrażając zgodę na wykorzystanie mojej książki jako podstawy libretta, zdawałam sobie sprawę, że opera rządzi się innymi prawami, niż proza czy nawet teatr, i że libretto może się różnić od oryginału. Było jednak dla mnie najważniejsze, aby pamięć o Auschwitz nie zanikła, aby była żywa wtedy, gdy nas, świadków, już nie będzie. I byłam przeświadczona, że muzyka, bardziej niż słowo pisane, film czy jeszcze inny gatunek sztuki, może to zapewnić. Nie zawiodłam się... Po pięćdziesięciu latach od powstania, *Pasażerka* wraca. Dzięki muzyce. Straszliwe słowo Auschwitz zostało przypomniane światu. A imiona Marty, Tadeusza, tak ważne w moim życiu, będą żyły w sztuce. Czy mogłam oczekiwać od życia czegoś więcej? ■

Zofia Posmysz – ur. w 1923 r. w Krakowie. Gdy wybuchła wojna, była uczennicą liceum. Aresztowana i osadzona w więzieniu na Montelupich w Krakowie, następnie przeniesiona do obozu koncentracyjnego Auschwitz, skąd przetransportowana została do obozów koncentracyjnych w Ravensbrück i Neustadt-Glewe. Po wojnie przeniosła się do Warszawy. Ukończyła polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim, następnie podjęła pracę w dziale literackim Polskiego Radia. Zrealizowała wiele słuchowisk i reportaży. Jest autorką kilku powieści, w tym czterech poświęconych tematyce obozowej: *Pasażerka*, *Wakacje nad Adriatykiem*, *Ten sam doktor M.* oraz *Do wolności, do śmierci, do życia*.

Reżyser dzieł zapomnianych

Chciałbym przejść do myślenia, jakie można zaobserwować w kinie, gdzie nowość jest zupełnie normalna. Ludzie nie boją się pójść do kina na nowy film, wręcz przeciwnie* - mówi sir David Pountney, reżyser *Pasażerki.

Marcin Krasnowolski: *Pasażerka*, pana najnowsza realizacja, jest wyjątkowa pod wieloma względami. To pierwsza i jedyna opera o Auschwitz. Niektóre dzieła poruszające ten temat, wywołały sporo kontrowersji. Wymienić tu należy komiks Arta Spiegelmana *Maus* czy komedię *Życie jest piękne* Roberta Benigniego. Czy uważa pan, że opera jest właściwym medium do podjęcia tak trudnego tematu?

Sir David Pountney: Tym, co sprawia, że *Pasażerka* jest szczególnie ważnym dziełem, jest jej autentyzm. Mówię tutaj o przeżyciach dwójki autorów, którzy ją tworzyli. Najpierw powstała książka Zofii Posmysz, która przecież przeżyła Auschwitz. Z kolei autor opery, kompozytor Mieczysław Weinberg stracił w czasie Holocaustu całą swoją rodzinę i można powiedzieć, że resztę życia spędził, komponując muzykę ku jej pamięci. Rozumiem podejrzliwość – w dzisiejszych czasach powstają książki, filmy i inne dzieła o Zagładzie, które wyzwalają pewne emocje, ale ani Posmysz, ani Weinberga nie można posądzać o żadne nadużycie. Ich prace powstały w latach 60., kiedy o Auschwitz pisało się jeszcze niewiele. Powstało już jednak kilka ciekawych filmów na ten temat – między innymi filmowa wersja *Pasażerki*. Ważny jest także sposób, w jaki Weinberg ujmuje tak trudny temat. Robi to niezwykle inteligentnie, jest w swoim podejściu bardzo dyskretny i subtelny. Ani przez chwilę nie ulega pokusie stworzenia tragicznej opery, grania na emocjach w stylu dzieł, powiedzmy Pucciniego. Biorąc pod uwagę powagę i rangę tematu, byłoby to niewłaściwe.

Nie obawia się pan, że publiczność będzie unikać opery o Zagładzie?
Opery bardzo często podejmują bolesne tematy. Są to niejednokrotnie dzieła, których tematem są wydarzenia historyczne, nie unika się w nich przemocy, opowiadając na przykład o masakrach. Często kończą się samobójstwem bohaterów. Uważam, że opera jest właściwa do wypowiadania się na poważne historyczne tematy, a także do pokazywania głębokich emocji – absolutnie nie powinno się tego unikać.

Czy poznał pan Zofię Posmysz i konsultował z nią pracę nad *Pasażerką*?
Tak, byliśmy w ciągłym i bardzo bliskim kontakcie. Konsultowaliśmy z nią wygląd sceny, dzięki temu, że przeżyła Auschwitz bardzo nam pomogła w przygotowaniach. Skontaktowaliśmy się także z członkami rodziny Mieczysława Weinberga.

Niezwykłe jest to, że sceniczna premiera *Pasażerki* ma miejsce w 2010 roku, wiele lat po tym, jak Weinberg ją napisał…
Nie jest tajemnicą, czemu przez wiele lat dzieło to nie było wystawiane – nie zgadzały się na to sowieckie władze. W międzyczasie Weinberg popadł praktycznie w zapomnienie, a obecnie nie jest łatwo namówić ludzi z branży, do wystawienia wielkiej opery napisanej przez całkowicie nieznanego lub zapomnianego kompozytora. Takie przedsięwzięcie wymaga sporej wyobraźni.

Jak odkrył pan prace Weinberga?
Wiedziałem, że przyjaźnił się z Szostakowiczem, i że stworzył operę o Auschwitz, postanowiłem się nim zainteresować. Odkryłem, że napisał on bardzo dużo muzyki, dostępnej dzięki starym nagraniom. Są to dzieła nieprawdopodobnie wysokiej jakości. I tak zaczęło się bardzo ekscytujące poznawanie twórczości Weinberga. Pytanie, czemu nikt tego wcześniej nie zrobił? Kiedy już zdecydowaliśmy się na realizację *Pasażerki,* zaczęliśmy szukać kolejnych partnerów, między innymi pana Waldemara Dąbrowskiego, który był tym pomysłem zachwycony. Przecież Weinberg jest bardzo ważnym polskim kompozytorem, należy go zaprezentować światu. Ta opera będzie pokazywana w Londynie, w Madrycie, Houston, rozmawiamy także o Nowym Jorku.

***Pasażerka,* zarówno film Andrzeja Munka, jak i książka Zofii Posmysz, są w Polsce bardzo znaczącymi dziełami. Czy dlatego opera jest współtworzona i wystawiana w Warszawie?**
Oczywiście. Skoro pracujemy nad tą operą, stworzoną przez jednego z najważniejszych polskich kompozytorów XX wieku, powinna być ona wystawiona także w Polsce.

Czy był pan w Auschwitz?
Tak.

A jak wygląda pańska praca z polskimi artystami?
Jeszcze nie rozpoczęłem pracy w Warszawie, ale tutaj, w Bregenz mamy w obsadzie polskich artystów. Nawiasem mówiąc, przygotowując zeszłoroczny festiwal, postawiliśmy na Karola Szymanowskiego, wystawiliśmy między innymi *Króla Rogera,* tak więc to już drugi rok skupiamy się na polskiej muzyce.

Jest pan reżyserem znanym z pracy nad mało znanymi lub wręcz nieznanymi dziełami, nad odkrywaniem dla świata zapomnianych twórców, najlepszym przykładem są pańskie inscenizacje Janačka z lat 70. Czy ma pan teraz w planach pracę nad pozostałymi operami Weinberga?
Tak, rzeczywiście chciałbym się zająć jego pozostałymi dziełami. Studiujemy je i zastanawiamy się, które będą dobre do wystawienia. W przyszłym roku zajmę się produkcją jego kolejnej opery w Anglii, będzie to *Portret* z 1980 roku. Nie mam wątpliwości, co do tego, że *Pasażerka* jest najważniejszym dziełem Weinberga, ale stworzył on także inne opery, które będą ciekawym wyzwaniem.

***Pasażerka* jest skomplikowana pod względem inscenizacyjnym – występuje w niej wielość planów i warstw czasowych.**

Największą trudnością, podczas pracy nad *Pasażerką* było to, że jej akcja przenosi się pomiędzy dwoma odległymi i zupełnie różnymi miejscami. Pierwsza sceneria jest trochę nierealna, to statek, liniowiec, którym bohaterowie podróżują do Brazylii. To wyidealizowane miejsce, w porównaniu z grozą Auschwitz. To bardzo trudne, pokazać na scenie obóz zagłady, stworzyć odpowiednią inscenizację. Kolejną oczywistą komplikacją jest konieczność dokonywania zmian pomiędzy tymi miejscami. Do tego dochodzi jeszcze trzeci poziom, czyli chór, którego funkcją jest obserwowanie i komentowanie. Myślę jednak, że Johannowi Engelsowi udało się stworzyć niesamowitą scenografię, która znakomicie łączy wszystkie te poziomy.

Na festiwalu w Bregenz opera spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem, w recenzjach pojawia się słowo arcydzieło. Jest pan szefem tego festiwalu od siedmiu lat, jakie nowe trendy w operze dało się zaobserwować w tym czasie?

Specyfiką tego festiwalu są cieszące się ogromną popularnością przedstawienia prezentowane na scenie zbudowanej na jeziorze. Widowisko to może oglądać każdego wieczoru nawet siedem tysięcy widzów. Organizujemy duże, masowe przedsięwzięcie, w którym każdego lata bierze udział ponad dwieście tysięcy ludzi. Z drugiej strony festiwal to zdecydowanie mniej znane dzieła, które od dawna prezentujemy w tradycyjnym budynku opery.

Jak już wspomniałem, w zeszłym roku skupiliśmy się na Szymanowskim, wystawialiśmy *Króla Rogera* oraz wiele innych jego dzieł. W tym roku był to Weinberg, wykonaliśmy 23 jego utwory, między innymi symfonie, requiem, piosenki. Przez następne trzy lata, w budynku opery będziemy wystawiać nowe realizacje, ponieważ specjalnie na potrzeby festiwalu zamówiliśmy trzy opery. Tak więc stawiamy na nowości, które powstaną specjalnie z myślą o absolutnie tradycyjnej publiczności operowej. Nie będą to szalone, eksperymentalne dzieła, jakie można by usłyszeć na festiwalach muzyki współczesnej.

Czy jest pan zadowolony z kierunku, jaki obiera opera w XXI wieku?

Trudno jest odpowiedzieć na to pytanie, zdiagnozować, w którą stronę ewoluuje opera. Tych kierunków jest wiele i są one bardzo różne. Są ludzie, którzy tworzą świetne, eksperymentalne opery, właściwie to niesamowite jak wiele dzieł obecnie powstaje.

Mnie osobiście bardziej interesuje praca nad nowymi operami, niż wystawianie coraz bardziej ekscentrycznych i rozdętych inscenizacji starych dzieł. Wydaje mi się, że takie działanie jest nieproduktywne. Chciałbym przejść do myślenia, jakie można zaobserwować w kinie, gdzie nowość jest zupełnie normalna. Ludzie nie boją się pójść do kina na nowy film, wręcz przeciwnie. A współczesna muzyka budzi w ludziach przerażenie. Myślę, że jest tak, ponieważ po II wojnie światowej, to właśnie było celem artystów. Muzyka miała przerażać, była odpowiedzią na doświadczenie totalitaryzmu w Rosji i w całej Europie. Twórcy zwrócili się w stronę bardzo ekstremalnych gatunków muzycznych, które były trudne do zrozumienia dla większości odbiorców. Ten trend trwał wiele lat, ale już się w zasadzie skończył, wyszedł z mody. Teraz tworzy się muzykę, z której przyjemność może czerpać zwyczajna publiczność.

Powiedział pan, że przyszłość opery opiera się na nowych pracach. Czy dostrzega pan nowych kompozytorów, którzy piszą współcześnie istotne dzieła?

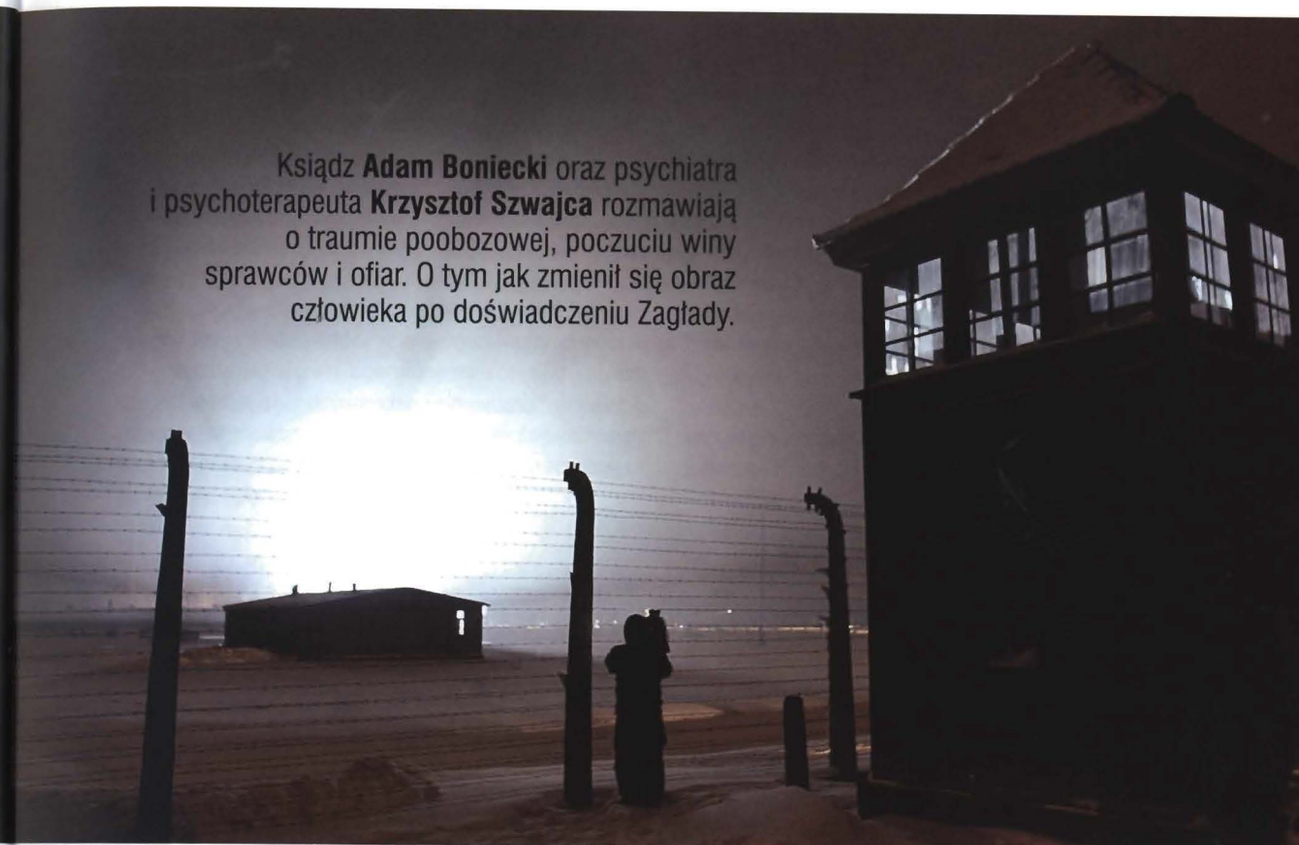
Jest bardzo wielu twórców, którzy z powodzeniem piszą świetne opery. Przykład? W Anglii zwróciłbym uwagę na Thomasa Adèsa. Należy oczywiście wspomnieć Philipa Glassa, którego minimalistyczne opery może nie każdemu się podobają, ale swego czasu były niezmiernie ważnym głosem, opowiadającym się za prostotą. Jestem przekonany, że są także młodzi polscy twórcy, którzy z powodzeniem kontynuują dzieło pokolenia Pendereckiego, oni także będą mieć swój wkład w rozwój opery. ■

Londyn, 8 września 2010

CZŁOWIEK WOBEC ZŁA

Populację ocalonych charakteryzuje znacznie bardziej poczucie winy niż poczucie krzywdy, co jest wielkim paradoksem filozoficzno-egzystencjalnym. Trudno przecież powiedzieć, dlaczego ktoś przeżył, gdy wokół niego umierali najbliżsi albo przyjaciele. Nie można tego wyjaśnić w żaden racjonalny sposób i właśnie to jest w psychoterapii osób ocalonych najwiekszym problemem. Poczucie winy oznacza wstyd z powodu woli przetrwania, choć przecież to jest najbardziej ludzki odruch. Żyć chcieli wszyscy, którzy ocaleli i w obozach i w gettach i w ukryciu i w lasach – i o to walczyli.

Maria Orwid *Trauma*



Ksiądz **Adam Boniecki** oraz psychiatra i psychoterapeuta **Krzysztof Szwajca** rozmawiają o traumie poobozowej, poczuciu winy sprawców i ofiar. O tym jak zmienił się obraz człowieka po doświadczeniu Zagłady.

Marta Sobolska: *Bohaterką książki Zofii Posmysz* Pasażerka *jest Lisa, była esesmanka – sprawca Zła, z drugiej strony mamy Martę – milczącą ofiarę. Doświadczenia psychologii w świetle badania biogramów osób z jednej i z drugiej strony, są takie, że ludzie, którzy przeżyli, a były ofiarami pozostają z pewnym okaleczeniem psychicznym. Natomiast oprawcy, którzy przeżyli wyzwolenie i z takich czy innych powodów nie zostali skazani, wracali do normalnego życia, zakładali normalne rodziny, normalnie funkcjonowali, jakby poczucie odpowiedzialności w żaden sposób ich nie dotyczyło. To ofiary przeżywają wstyd, poczucie winy, cierpienie. Lisa jest zdumiona tym, co sama odkrywa w sobie, tym że w ogóle pojawiają się u niej poczucie winy wątpliwości.*

Ks. Adam Boniecki: Myślę, że w opowieści relacja rozgrywa się na dwóch planach. Jest relacja obiektywna między ofiarą a oprawcą, ale jest też proces, który odbywa się tylko po jednej stronie, a którego etapy wszyscy chyba dobrze znamy: wypieranie winy z pamięci, ze świadomości i racjonalizowanie za wszelką cenę swojego postępowania, aby doprowadzić do tego stanu, kiedy można spokojnie żyć i udaje się z tej żywej aktualnej pamięci, wydawałoby się, wyprzeć winę. Ale okazuje się, że ona w oprawcy jest wciąż obecna. Wystarczy jeden bodziec, nawet jeszcze w stadium niepewności, czy ma on do czynienia z rzeczywistą ofiarą, i oto mamy spektakularną przepychankę tych racjonalizacji i wypierania z nieznośnym poczuciem winy, które nazywa rzeczy po imieniu.

Wydaje się, że jest w człowieku jakieś poczucie dobra i zła, jakiś elementarny moralny probierz, jakaś miara, z którą, mimo całej operacji powrotu do normalności, nie można sobie poradzić. Można pytać, co z tym należy zrobić i na to pytanie opowieść nie daje nam odpowiedzi. Jak może sobie poradzić człowiek, który czuje nieznośny ciężar winy, z którą myślał, że się uporał. Znakomicie pokazana jest też postać ofiary. Mamy tylko spojrzenia interpretowane przez oprawcę. Interpretowane być może według klucza jego odczuć. Twierdzenie, że ofiara zawsze czuje się wina, jest hipotezą, która budzi wątpliwości. Nie wiemy co dzieje się z Martą. Czy ona czuje się winna czy nie? Jeżeli Lisa dobrze interpretuje jej spojrzenie, to jest to nienawiść do oprawcy, nic poza tym. Nienawiść i pogarda. Sądzę, że jest to przede wszystkim opowieść o tym, co dzieje się w człowieku. W człowieku oprawcy. Myślę, że to zostaje, że przeżycia wpisują się w naszą osobowość, w nasze istnienie. Nie można się z nich lekko wyzwolić.

Krzysztof Szwajca: To, co ksiądz mówi, jest bardzo głębokie, ale też być może nazbyt optymistyczne. Bardzo chcielibyśmy wierzyć, że zło nie będzie zapomniane, że w oprawcy, przez lata, toczy się jakaś złożona walka, gra, że historia morderstwa, która miałaby być pogrzebana, wciąż uwiera. To jest też idea książki Zofii Posmysz.

Ks. A.B.: Miałaby być pogrzebana, ale nie może.

K.Sz.: Autorka wierzy, że Marta-ofiara stale towarzyszy swojej oprawczyni:

Lata całe, od chwili poślubienia Waltera, żyła pod grozą koszmaru spotkania z Martą. Osaczał ją nieustannie, czyhał na chwilę zgaszenia lampki nocnej, podkradał się w nieczęste drzemki dzienne, atakował nawet na jawie w momentach zmęczenia i rozluźnienia woli.

Obawiam się, że jest w tym więcej myślenia życzeniowego ofiar, niż realności.

Ale zarazem wiem, że jako przedstawiciel grona „ekspertów od psychiki", nie tak wiele, jakby się wydawało, mam do powiedzenia o Auschwitz. W zetknięciu ze światem obozów i masowych zbrodni wielu moich świetnych poprzedników musiało uznać swoją bezradność. Jak psychiatrzy badający Eichmanna, którzy spodziewali się perwersyjnego sadysty, a zobaczyli *normalnego* urzędnika. Jeden z badających go stwierdził: *On jest normalny, przynajmniej normalniejszy niż ja po przebadaniu go.* Dziś już wiemy, że może tylko co dwudziesty z masowych morderców Holocaustu był sadystą – czerpał perwersyjną przyjemność z mordowania.

Z czasem w psychologii nastała era eksperymentów. Chociażby ulubionych badań psychologii społecznej dotyczących konformizmu, posłuszeństwa autorytetowi. Mamy sporą wiedzę o zachowaniach ludzi w sytuacjach eksperymentalnych, ale nie możemy też zapominać, że współuczestniczenie w Holocauście różni się znacząco od skłaniania innych do wygłaszania liberalnych czy konserwatywnych opinii, przekonywania że dwie narysowane kreski mają różną długość, mimo że nie różnią się wielkością i tym podobnych badań naszych zachowań społecznych. Symulacje i eksperymenty różnią się zasadniczo od rzeczywistego, bezpośredniego torturowania i mordowania dzieci, kobiet i mężczyzn. Nie jestem więc ekspertem.

Ale wiem, wszyscy to wiemy, że sprawcy zaskakująco dobrze się starzeli, pracowali w swoich sklepikach, byli wzorowymi urzędnikami, uprawiali swoje ogródki, kochali zwierzęta, kochali swoje dzieci. Z reguły w ich biografiach nie ma śladu napięcia, walki, splątania, dylematów, wyrzutów sumienia, nocnych koszmarów. A przecież być powinny. Okazało się, że od koszmarów, od wspominania, ciągłego, traumatycznego powraca-

nia do przeszłości, są ofiary. Ci, którzy realnie cierpieli i realnie doświadczyli dramatu. Oczywiście nie chcę uogólniać, w sprawach ludzkiej psychiki nie ma: *wszystko* i *zawsze*, ale wiem, że bardzo często to ofiara czuje się winna, upokorzona przez swoje bycie ofiarą, zawstydzona, pełna rozterek i wyrzutów sumienia, a sprawca jest spokojny, zrównoważony i czuje, że postępował tak, jak musiał *w tamtych okolicznościach*. Sprawca potrafi sobie współczuć, a przede wszystkim potrafi się usprawiedliwić. Ludzkie umiejętności samooszukiwania są gigantyczne, a powtarzanie kłamstwa zmienia przekonania. Bardzo wiele potrafimy sobie wmówić. I chyba nie ma w tym żadnych granic.

Browning, który opisał jak pięciuset rezerwistów, zwykłych ludzi, głównie hamburskich robotników koło czterdziestki zamordowało trzydzieści osiem tysięcy Żydów, przytacza opis specjalisty od rozstrzeliwania dzieci: *Starałem się rozstrzeliwać wyłącznie dzieci (...) myślałem sobie, że dziecko bez matki i tak długo nie pożyje. Uwalnianie dzieci pozbawionych matek i skazanych tym samym na śmierć miało, że tak powiem, uspokoić moje sumienie* .On także potrzebował być *dobry* i *humanitarny*.

Coś, co wydaje się niewyobrażalne, jest wytłumaczone po to, by utrzymywać dobry obraz samego siebie. To jest fenomenalny proces, silny, niezrozumiały i niewyobrażalny, bo on rzeczywiście burzy nasze rozumienie świata.

Ks. A.B.: Taki z tego wniosek, że albo w każdym człowieku istnieje potencjalna bestia i on jakoś godzi to ze swoją osobowością. Albo jednak mamy tu do czynienia z patologią. Znam ludzi, którzy w doskonały sposób rozdzielali nieład w sferze seksualnej od bycia bardzo dobrymi księżmi. Ludzi, po których należałoby się spodziewać wzorowego ładu. Nie byli obłudni. Prowadzili dwa rodzaje życia: z poświęceniem, z autentycznym zaangażowaniem, z modlitwą, z zachowaniami, które trudno podejrzewać o cynizm, a z drugiej strony była ta ciemna strefa, bardzo ukryta. W tych wypadkach konfrontacja ich z wiedzą o tej drugiej części życia prowadziła do przynajmniej deklaratywnego bicia się w piersi, konstatacji: rzeczywiście jestem grzesznikiem, w momencie, kiedy to się wydało. Dotyczy to różnych dziedzin życia, np. kolaboracji ze służbami bezpieczeństwa. Jestem przekonany, że wielu ludzi autentycznie robiło mnóstwo rzeczy dobrych, pozytywnych, a równocześnie była u nich ta, ciemna strona. Przyznają się do winy tylko na tyle, na ile wina została ujawniona i ani centymetra dalej. Zostanie tajemnicą psychiki ludzkiej, jak można tak żyć.

Może jednak mamy do czynienia z jakimś rodzajem patologii? Tylko czy to coś jest w każdym człowieku? Czy każdy musi liczyć się z tym, że jak go warunki zmuszą, to najpierw będzie zabijał dzieci, a potem starszych, żeby dzieci nie widziały, jak rodzice giną? I będzie zabijał. To jest pytanie o naturę człowieka w konfrontacji z zasadami dobra i zła, takiego elementarnego, nie o jakieś subtelne odcienie, bo mordowanie bezbronnych ludzi jest ewidentnie złem. Czy natura ludzka jest taka, że zawsze się wybroni, zawsze zracjonalizuje i zawsze swój autoportret uratuje. Czy zawsze tak jest? *Każdy* i *zawsze*?

Sprawca potrafi sobie współczuć, a przede wszystkim potrafi się usprawiedliwić. Ludzkie umiejętności samooszukiwania są gigantyczne, a powtarzanie kłamstwa zmienia przekonania.

K.Sz: Nauka słabo sobie radzi z wielkimi kwantyfikatorami. A kiedy próbuje, wpada w pułapkę. Ja sam wiem tylko, że niemieccy strażnicy w Auschwitz mało mnie obchodzą, interesują mnie ofiary. Wiem też, od wielu już lat, że nie wiem jakbym zachował się w Auschwitz. Realność obozu jest dla mnie *niewyobrażalnie inna* i *nie do opisania*. Choć być może to moje wrażenie jest tylko obroną, żeby nie zbliżyć się za bardzo do Auschwitz. Mam ku temu także osobiste powody, wielka część mojej rodziny tam właśnie zginęła. Ale kiedy psychologia próbuje odpowiedzieć, *jaki jest człowiek*, to wypowiedź ta jest zawsze nadmiernie uproszczona i ideologiczna. Przykładowo, szereg konkluzji psychologii społecznej, dziedziny, która zajmuje się naszymi zachowaniami grupowymi, może być odebrana jako usprawiedliwienie sprawców. Eksperymenty psychologów, począwszy od sławnych badań Milgrama nad posłuszeństwem, mówią że zasadniczo (w większości) zachowujemy się zgodnie z okolicznościami. Na początku lat sześćdziesiątych, 65% zwykłych mieszkańców małego amerykańskiego miasteczka gotowych było razić prądem wijącą się z bólu *ofiarę*, zachęcanych stanowczym: *Proszę kontynuować, to jest absolutnie konieczne,* eksperymentatora w białym kitlu. Czy to wystarczy abyśmy uznali racje tych, którzy mówili: *ja tylko wykonywałem rozkazy?* Czy to znaczy, że i ja także mogę być bestią? Różnie szacowany jest procent konformistów w społeczeństwie i wpływ *siły sytuacji*. Ale nawet w pesymistycznym eksperymencie Milgrama jedna trzecia badanych odmówiła rażenia prądem – a więc jest jeszcze miejsce na decyzję, osąd sytuacji, indywidualny wybór. Nawet najbardziej deterministyczni psychologowie mówią, że są ludzie, którzy poddają się autorytetom i tacy, którzy są w stanie powiedzieć nie. I próbuje się dociekać, jacy byli na przykład Ratujący, ludzie, którzy wbrew okolicznościom i otoczeniu, z heroizmem ratowali Żydów.

Ks. A.B.: Mnie nie jest potrzebna jedna trzecia, wystarczy mi jeden człowiek, którego spotkałem, który robił w wojsku okropne rzeczy i który nie mógł jednak sobie z tym poradzić. Nie przeciwstawił się wprawdzie, brał udział w egzekucjach, ale później nie mógł tego wymazać z pamięci i sumienia.

K.Sz: Coś takiego jak wyrzuty sumienia u sprawców, są nam bardzo potrzebne. Chcemy żeby Makbet przez całe życie obmywał swoje skrwawione ręce. Potrzebujemy tego, aby wierzyć, że świat ma sens i jest sprawiedliwy. Trudno nam uwierzyć, że można twarzą w twarz rozstrzeliwać dziesiątki tysięcy ludzi i potem spać spokojnie. Tak było z członkami Einsatzgruppen. Początkowo czuli mdłości, upijali się, źle się czuli. A potem wszystko to minęło. Zabijanie stało się proste i automatyczne. Oczywiście, żeby móc robić takie rzeczy i nie czuć potem wyrzutów sumienia, trzeba sobie powiedzieć, że ci, których zabijamy, nie są ludźmi. Są podludźmi, nie-ludźmi, istotami niższymi, komunistami itd. I tacy byli więźniowie obozów koncentracyjnych widziani oczami ich strażników.

Czy każdy musi liczyć się z tym, że jak go warunki zmuszą, to najpierw będzie zabijał dzieci, a potem starszych, żeby dzieci nie widziały, jak rodzice giną? I będzie zabijał. To jest pytanie o naturę człowieka w konfrontacji z zasadami dobra i zła.

Książka Posmysz, a za nią i film Munka wyjątkowe są w tym, że opisują relację między więźniem a nadzorczynią. Nie wiem, czy to było możliwe, wiem, że przekonanie o możliwości takiej relacji bardzo potrzebne jest ofiarom. W tym sensie książka ta jest optymistyczna, zakłada bowiem, że można było zginąć w obozie, bo było się nienawidzonym przez sprawcę, a nie zginąć, jak niemal wszyscy zabici w Auschwitz, bo było się numerem, bo taka była kolej losu, przez przypadek, z głodu, ot tak sobie, zwyczajnie. A przecież między nadzorczynią i więźniarką było o wiele więcej niż tylko nienawiść, była też fascynacja i walka, i cała złożona gra psychologiczna. Ta śmierć – nie-śmierć Marty była ludzka także dlatego, że była jej wyborem. Ale bardzo niewielu w Auschwitz była dana taka śmierć. Śmierć, która nie jest ludzka, lecz przemysłowa, jest być może najstraszniejszym, także psychologicznie, doświadczeniem Rzeszy Niemieckiej.

Bauman opisuje Zagładę jako pracę ogrodnika, który wyrywa chwasty i nie ma do nich żadnego stosunku. Nie nienawidzi ich, po prostu chce, żeby ogród był czysty. Zabici z nienawiści pozostają w ludzkiej relacji z mordercą, zabici jako chwasty nie są ludźmi, a morderstwo jest ciężką pracą na rzecz przyszłości i dla dobra ogrodu. W *interesie* ofiary jest ginąć z nienawiści, w *interesie* sprawcy jest wyrywać chwasty – nie ma wtedy relacji międzyludzkiej, a to chroni go przed konsekwencjami i obciążeniami psychicznymi. Psychologicznie prawdopodobieństwo sytuacji Lisy w książce Posmysz, jest związane z tym, że doszło do jakiejś realnej, międzyludzkiej interakcji pomiędzy nią a Martą. I było to wbrew regułom i wbrew systemowi, bo świat Auschwitz to był świat numerów, pasiaków, zadań, logistyki, porządku, mas ludzkich, ale nie ludzi. Być może wszystkie masowe zbrodnie potrzebują tego samego – ofiara nie może być człowiekiem, nie może być *taka jak my*. I być może taki konstrukt najlepiej chroni przed poczuciem winy. I tak dochodzimy do dramatu ideologii, które legitymizują zło. Bo to dzięki nim zło staje się absolutne, a najgorszymi zbrodniarzami nie są ci, którzy zabijają z wściekłości, z szaleństwa czy sadystycznej perwersji, tylko ci, którzy są dobrymi, sprawnymi, *uczciwymi* urzędnikami, którzy idą do pracy i w sumie wiedzą, że ta praca jest okropna i nieprzyjemna, ale ją wykonują dla dobra ogółu, w tym przypadku Niemiec.

Ks. A.B.: Myślę, że jest to kluczowe stwierdzenie. Ideologia, która dla wyższych racji zmusza do pokonania ludzkich odruchów jest straszliwie niebezpieczna. Nawet chrześcijaństwo ma na sumieniu wyprawy krzyżowe, inkwizycje itd., gdzie całe rozumowanie polegało na tym, że dobro duszy jest ważniejsze, niż dobro doczesne. Wobec tego, heretyka, który zatruwa duszę, można pozbawić doczesnego życia, żeby ratować wyższe dobro społeczności. Mamy tu czystą ideologię, która otwiera drzwi do wszystkiego, a znaleźć u kogoś herezję jest bardzo łatwo.

M.S.: *Właściwie każda ideologia niesie ze sobą takie niebezpieczeństwo, że wartość idei będzie wyższa, niż wartość drugiego człowieka.*

Ks. A.B.: To zależy od definicji ideologii. Przecież można powiedzieć, że ludzie, którzy woleli zginąć, niż wykony-

wać takie wyroki też kierowali się ideą – ideą chrześcijańskiej miłości bliźniego i ginęli za to, w co wierzyli. Ideologię trzeba dobrze sprecyzować.

K.Sz: Nie znam się na ideologiach, ale wiem, że w Auschwitz ideologie jednych zamieniały w morderców, a innym ratowały życie. Silna ideologia pomagała przetrwać piekło Auschwitz. Ludzie, którzy tam trafili dlatego, że walczyli z Niemcami, a nie byli przypadkowymi więźniami z łapanki, mieli znacznie większe szanse, że przeżyją. Chronił ich system wartości i uwewnętrznione przekonania, że nie są przypadkowymi ofiarami, lecz żołnierzami, politycznymi przeciwnikami tych, którzy ich prześladowali. W wielu świadectwach widać podziw dla Świadków Jehowy, którzy bohatersko i uparcie, pomimo wszystkich przeszkód trzymali się swojej wiary i zasad w piekle obozu.

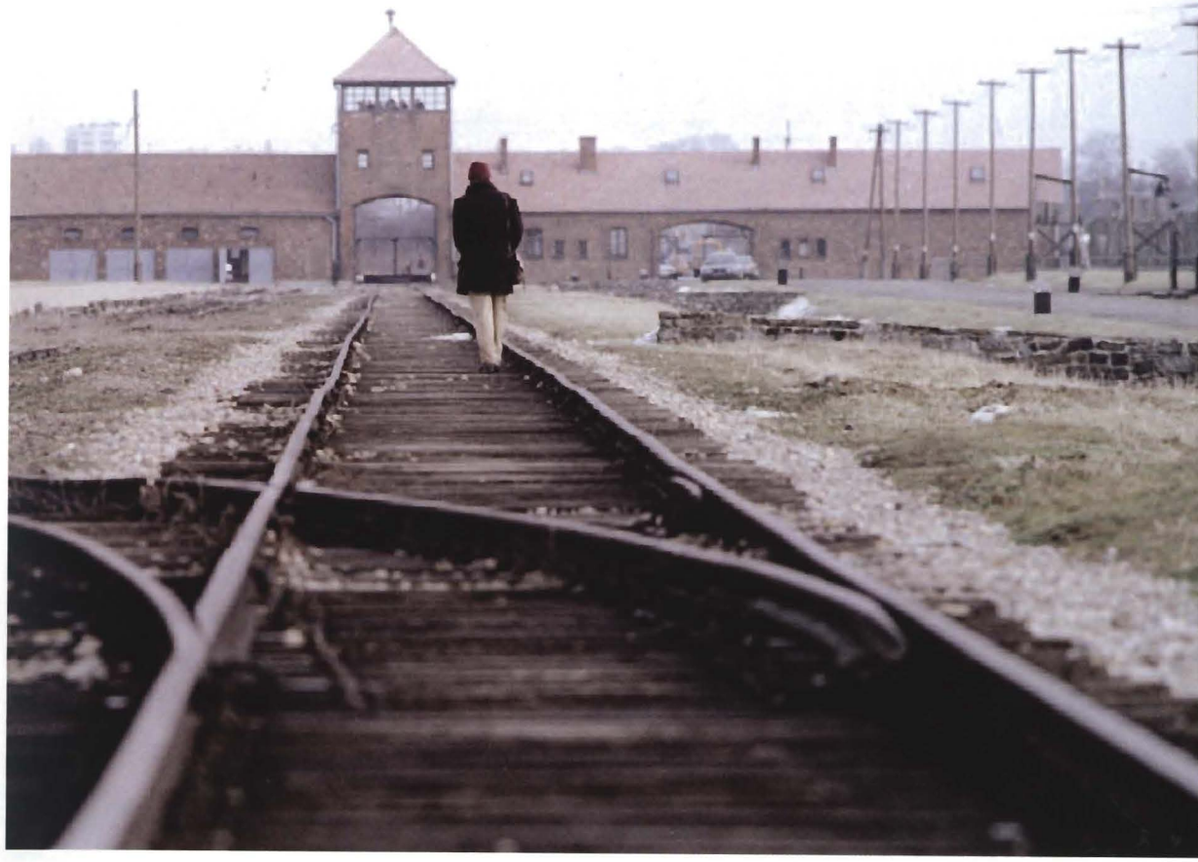
Odczuwanie poczucia winy jest jednym ze sposobów poradzenia sobie z czymś, co przekracza system pojęciowy, wyobrażenia i możliwości intelektualnego i emocjonalnego opanowania takiej sprawy. To oznacza na przykład, że dzieci, które są molestowane seksualnie, czują się winne.

M.S.: *Oprawca ma potężne narzędzia intelektualno-racjonalne, aby chronić siebie, swoją psychikę przed uświadomieniem sobie zła, które czyni. Robi to, co robi dla dobra swego narodu, społeczności, dlatego, że wszyscy tak robią, bo taki dostał rozkaz. Natomiast ofiary nie mają w rękach nic, co by wytłumaczyło im, dlaczego to Zło je spotyka. Są bezsilne i stąd być może później pojawia się poczucie winy, a może to wynik jakiejś wtórnej racjonalizacji: skoro mnie to spotkało, to musiałem na to jakoś zasłużyć.*

Ks. A.B.: Spotkałem ludzi, którzy przeżyli Auschwitz czy inne obozy koncentracyjne i takiego przejawu poczucia winy nigdy nie widziałem. To była świadomość, że przeszli przez piekło, to była niechęć do mówienia o tym. Jedna z tych osób była malarką. Po powrocie zrobiła cykl wstrząsających grafik, scen z tego, co było i co przeżyła, ale nie widziałem śladu poczucia winy. To było raczej przerażenie piekłem, przez które przeszła, przerażenie ludźmi, których tam widziała. Wierzę, że jest coś takiego, jak poczucie winy u ofiary, ale nie wiem, czy to jest zjawisko powszechne, częste. W innych sferach, w pedofilii na przykład, rzeczywiście tak się dzieje, że dzieci mają poczucie winy, ale tutaj wśród więźniów obozów czy łagrów radzieckich nie spotkałem się z tym zjawiskiem. To jest dla mnie ciekawa informacja.

K.Sz.: Poczucie winy ofiary wydaje się czymś tak absurdalnym, że trudno w nie uwierzyć. Ale jest wpisane w traumę, towarzyszy traumie i często utrzymuje się jeszcze wiele lat po jej zakończeniu. Bo doświadczenie traumatyczne obnaża naszą bezradność, przekracza nasze wyobrażenia i możliwości intelektualnego i emocjonalnego poradzenia sobie. A wtedy, próbując ratować siebie, wyobrażamy sobie, że jesteśmy współuczestnikiem zdarzeń, niejako partnerem sprawcy. Współsprawcą sytuacji, w której się znaleźliśmy. W zwykłych, życiowych sytuacjach dobrze jest, kiedy czujemy się odpowiedzialni za to, co nam się wydarza. Dobrze jest wierzyć, że jesteśmy *sternikami swego losu*. Ale nie wtedy, kiedy jesteśmy, przykładowo, dzieckiem molestowanym przez ojca. Bo wtedy wrażenie, że i dziecko jest współodpowiedzialne za to, co mu się przydarza, jest dramatycznie nieprawdziwe i nie przynosi rozwiązań. Dziecko próbuje działań – jest grzeczne albo wręcz przeciwnie, nie zakłada spódniczek, przekonuje sprawcę, próbuje negocjować. Ale nie jest partnerem, więc te działania nie są skuteczne. A uwewnętrznione poczucie, że się jest współsprawcą, że się jest współodpowiedzialnym za zło, które nas spotkało, może towarzyszyć potem ofierze przez wiele lat.

A przy tym jest to emocja, z gatunku tych, z którymi najtrudniej sobie radzimy, ukrywamy ją więc głęboko, nie rozmawiamy o niej. Kiedy o czymś nie rozmawiamy, *to coś* w nas nie pracuje i się nie zmienia, tylko trwa, zalega i ewentualnie podstępnie, od czasu do czasu, odezwie się i zaatakuje. Przez lata milczały Niemki gwałcone przez armię rosyjską. Większość ocalałych z Holocaustu milczało o swoich przeżyciach, a ci, którzy o nich opowiadali, zwykle pomijali najbardziej drastyczne szczegóły. Także oświęcimiacy z reguły nie rozmawiali o Auschwitz ze swoimi rodzinami, osobami bliskimi, za wyjątkiem tych, którzy wraz z nimi byli w Auschwitz. Przeżycie obozu koncentracyjnego było niewyobrażalnie trudne, było także niewyobrażalnie złożone emocjonalnie. Nie do opowiedzenia. Jak opowiedzieć o głodzie, świadomości własnej degradacji, terrorze, wyniszczającej pracy, wyzuciu z duchowości, moralnych dwuznacznościach zachowań koniecznych do przeżycia, silnych podziałach między więźniami, *urzeczowieniu*, prymitywnej wymianie nędznego dobytku, kradzieżach? Czy wreszcie ci, którzy



przeżyli mogą – mają prawo mówić? Może prawdziwymi świadkami są ci, którzy zginęli? Bo ten, który przeżył, nie doświadczył tego wszystkiego „do końca". Książka, Zofii Posmysz to próba *opowiedzenia*. Opowiedzenia i nadania sensu. Mój mistrz – profesor Maria Orwid, wybitny psychiatra i terapeuta, która pomagała oświęcimiakom i ocalałym z Holocaustu, często mówiła, że Zagłada to doświadczenie, które *trafiło ludzi w sens*. To, co trzeba po takim doświadczeniu zrobić, to ten sens odnaleźć.

Rozmawiała Marta Sobolska, Kraków sierpień 2010 ■

Ks. Adam Boniecki – od ponad 10 lat redaktor naczelny „Tygodnika Powszechnego". Marianin, studiował filozofię na KUL i w Instytucie Katolickim w Paryżu. W redakcji „Tygodnika Powszechnego" pracował od 1964 r. m.in jako korespondent z Francji i Włoch. W roku 1979 Jan Paweł II powierzył mu zorganizowanie w Rzymie polskiego wydania „L'Osservatore Romano", którym kierował do roku 1991. W latach 1993-99 generał Zgromadzenia Księży Marianów. Opublikował kilkaset artykułów i kilka książek m.in.: *Notes rzymski t. I- III*, *Kalendarium życia Karola Wojtyły*, *Vademecum Generała, czyli czego nie robić i co robić, kiedy władza wpadnie ci w ręce*, *Meditationes*, *Zrozumieć papieża. Rozmowy o encyklikach* (z Katarzyną Kolendą-Zaleską).

Dr n. med. Krzysztof Szwajca - psychiatra, psychoterapeuta, nauczyciel akademicki w Klinice Psychiatrii Dzieci i Młodzieży Katedry Psychiatrii CM UJ (kier. prof. dr hab. Jacek Bomba), kieruje Krakowskim Instytutem Psychoterapii O/I. Uczeń prof. Marii Orwid, członek stworzonego przez Nią zespołu terapeutów prowadzącego terapię Dzieci Holocaustu i II pokolenia ocalałych z Holocaustu, także naukowo zajmuje się tematyką odległych następstw zdarzeń traumatycznych.

Anda Rottenberg

NAMACALNE

Przestajemy być widzami, obserwatorami z zewnątrz. Przekraczamy próg dzielący wywołaną naszymi wyobrażeniami empatię od rzeczywistego doznania. Stajemy się nieodzownym elementem dzieła sztuki, współtworzymy nową, wyjętą z potoczności i normalności rzeczywistość. Uczestniczymy w doświadczeniu. Doświadczamy. Nie tylko duchowo, lecz i fizycznie. A więc także stajemy się ofiarami.

Zbigniew Libera, *Lego Auschwitz*, 1996 r.

Literatura i sztuka, przywołujące pamięć czasu Zagłady, najpierw były dziełem obserwatorów z zewnątrz, osób z dalszego kręgu, nie należących nawet do grona ocalonych – by posłużyć się kategoriami Primo Leviego. Takim świadectwem z zewnątrz były rozpoczęte już w roku 1939 rysunkowe cykle Władysława Strzemińskiego, notującego, czy raczej diagnozującego charakter wojny totalnej przez wskazanie na jej najistotniejszy skutek: degradację osoby ludzkiej. Nacechowane atrofią sylwetki z serii *Białoruś Zachodnia*, *Deportacje* i *Tanie jak błoto* nabrały konkretnego wyglądu dopiero w roku 1945, kiedy powstał ostatni cykl, zatytułowany *Moim przyjaciołom Żydom*. Jedyny, w którym przywołane zostały fotograficzne wyimki z rzeczywistości: konkretne, dojmujące dokumenty, które przez następne lata i dekady wykorzystywane były tak często, iż utraciły nie tylko swą drastyczność, lecz także ciężar gatunkowy. Dlatego później żaden artysta nie poważył się już na podobne gesty, pozostawiając dokumentalistom korzystanie z tego rodzaju martyrologicznej ikonosfery.

Natomiast pierwszym dziełem literackim, dotykającym tematu Auschwitz były *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej (1945), będące bardzo świeżą, a więc nacechowaną emocjami relacją obozowej więźniarki. Następny rok przyniósł *Medaliony* Zofii Nałkowskiej i kolejne świadectwa. Pisarka zrekonstruowała zdarzenia nie tylko *z zewnątrz*, lecz także ex post – jej opowiadania są zapożyczone od świadków i opowiedziane już nie przez nich, ale zamiast nich, ocalonych. Do ocalonych należał również Tadeusz Borowski, autor relacji *Byliśmy w Oświęcimiu* (z Krystynem Olszewskim i Januszem Nel-Siedleckim, 1946) i słynnych opowiadań oświęcimskich

Czarne mleko poranka pijemy ciebie nocą
pijemy cię w południe a śmierć jest mistrzem z Niemiec
pijemy cię wieczorem i rano pijemy i pijemy
śmierć jest mistrzem z Niemiec jej oko jest niebieskie
trafia cię ołowianą kulą trafia cię dokładnie

Paul Celan *Fuga śmierci*
przeł. Jacek Buras

Kamienny świat, a także Imre Kertész, Primo Levi i Zofia Posmysz. I wielu, wielu innych – albowiem literatura poświęcona Zagładzie wciąż się rozrasta i obejmuje swym zasięgiem coraz to nowe pokolenia, teraz już znające temat nie z drugiej, ale z trzeciej, a nawet czwartej ręki – pokolenia sięgające po relacje ocalonych, ale i wyznania oprawców – jak te, które po koniec lat 40. notował oficer AK Kazimierz Moczarski, kiedy to dzielił celę mokotowskiego więzienia z katem warszawskiego getta Jurgenem Stroopem.

Literatura czerpie z rozmaitych źródeł, ale okazuje się, że najważniejsza jest tu nie pozycja, z jakiej się mówi o tym, co zostało zdefiniowane jako niemożliwe do opisania, lecz sama forma świadectwa. Można, jak Kertész i Levi, całe życie poświęcić wydobywaniu z pamięci coraz to nowych szczegółów tamtego życia i szukaniu słów mających oddać rozmaite odmiany ludzkiej degradacji. Można, jak Paul Celan, przejść stosunkowo „lekki" rodzimy obóz pracy, a potem napisać zaledwie kilka wierszy, by świat zaczął sobie wyobrażać, co może się kryć za napisanym w języku oprawców oksymoronem *Schwarze Milch der Frühe* – czarne mleko poranku, albo rozpatrywać znaczenie takiej pary pojęć jak Mohn *und Gedächtnis* – mak i pamięć.

Można, jak nosiciel numeru 18729 Józef Szajna, przywoływać obozowe *Reminiscencje* w galerii i na scenie teatru, zapełniając te miejsca fantomami zamordowanych i pozostałymi po nich przedmiotami. I można, jak Jonasz Stern, mocować na licu obrazu szmaty w kolorze błota lub wklejać nań estetycznie skomponowane zwierzęce i rybie kości. Jednemu i drugiemu dojrzewanie do przetworzenia traumy w sztukę zajęło wiele lat. Przedtem afirmowali Życie. Szajna, ocalony z Auschwitz i Stern, ocalony z egzekucji, nie chcieli mówić o śmierci. Nie chciała o niej mówić również Alina Szapocznikow, młoda dziewczyna przeganiana z getta do getta, a potem z obozu do obozu, która pod koniec wojny „szczęśliwie" wylądowała w Teresinie, najbardziej „luksusowym" z wszystkich nazistowskich obozów. Mieli poczucie wyjątkowości swego losu nie dlatego, że trafiali do obozów, gett, więzień, że stali przed plutonem egzekucyjnym nad własnoręcznie wykopanymi grobami – ponieważ te wszystkie sytuacje mieściły się wtedy w pojęciu normy. Wyjątkowa była okoliczność pozostania przy życiu. I to był powód do radości. Przynajmniej tak powinno było być.

Tymczasem sztuki wizualne już w latach czterdziestych znalazły się w pułapce własnego języka. O ile Strzemiński odwoływał się do symbolicznego znaku i fotograficznego konkretu, o tyle inni artyści szukali stosownych alegorii, zdolnych przenieść w sferę sztuki ekwiwalent dramatu wojny. Tylko alegoria pozwalała bowiem na oddanie głosu przedmiotom, jakie pozostały w miejscach, z których zniknęli ludzie i gdzie kadysz mogą odmawiać już tylko ruiny (Bronisław Wojciech Linke *Kamienie krzyczą*).

Najczęściej jednak powojenny zwrot ku życiu, ku przyszłości, a więc także ku rozwijaniu pojęć związanych z przerwaną przez wojnę budową nowoczesności, usuwał z pola widzenia mrok niedawnych doświadczeń. Wojna bowiem jawiła się artystom – i nie tylko im – jako chaos, który wdarł się na miejsce istniejącego porządku, a nie jako rygorystyczny, a więc martwy porządek, wprowadzony na miejsce żywiołu będącego symptomem życia. Trzeba było całego półwiecza, by pojawiła się książka Zygmunta Baumanna *Nowoczesność i zagłada* wskazująca na związki zagłady z koncepcją nowoczesności. Taka właśnie intuicja, związana z niebezpieczeństwem poddania się sformatowanej, narzuconej odgórnie logistyce społecznego życia, podpowiedziała Mirosławowi Bałce umieszczenie na terenie idealnego miasta Zamościa repliki szczytowej ściany kuchni z KL Auschwitz. Tej ściany, pod którą orkiestra obozowa żwawymi marszami witała oddziały więźniów wchodzących przez bramę ze słynnym napisem „Arbeit macht frei". W ten sposób utopia renesansu i utopia nowoczesności znalazły wspólny mianownik.

Andrzej Wróblewski, uczestnik zmagań o nowoczesność, zobaczył wojnę jako dorastający chłopiec i pokazał ją w takiej właśnie perspektywie: naruszenia istniejącej harmonii. W jego obrazach harmonia dotyczy budowy ludzkiego ciała, które śmierć poddaje dezintegracji, rozczłonkowaniu. Ciało traci swoją przyrodzoną strukturę, czasami zamienia się w pryzmę pokawałkowanych szczątków, innym razem „wyparowuje" z ubrania, nadal jeszcze zachowującego pamięć jego żywego kształtu bądź zmienia się w swój własny cień czy raczej jednobarwny, błękitny powidok. *Po-widok*. Termin wprowadzony w obszar sztuki przez Władysława Strzemińskiego, mają-

Piotr Uklański, *Naziści*, 2000 r.

cy nazwać wrażenie, jakie po zamknięciu oczu pozostawia zobaczona chwilę wcześniej rzeczywistość. Oczywiście, ważne jest tu następstwo czasu, a szczególnie okolicznik po. W twórczości Wróblewskiego dotyczy on istotnego rozróżnienia między pojęciami żywy i martwy. Nie tylko w serii *Rozstrzelań* z roku 1949, ale i w innych obrazach z tego czasu, wydobywających ważną okoliczność obcowania żywych z umarłymi jako ówczesną codzienność. Otóż ową zmianę stanu, przeistoczenie się żywego w zmarłego, Wróblewski zaznacza jedynie kolorem, przez co wskazuje na krótkotrwały proces transformacji, ten szczególny moment, kiedy pamięć oka zatrzymuje obraz osoby żywej, choć jest ona już wówczas martwa.

Może tak właśnie powinna wyglądać ilustracja do Celanowskiego *Mohn und Gedaechtnis* – rejestrująca ów nieoznaczony, nieuchwytny proces, kiedy mak zapomnienia przysypuje gasnącą pamięć? Wróblewski nie zdążył chyba poznać wierszy Celana, zmarł tragicznie w wieku niespełna 30 lat, w roku 1957. Celan nie miał chyba szansy zobaczyć obrazów Wróblewskiego – ich istnienie nie przebijało się do świadomości zachodniego świata. Natomiast niemieckie wiersze rumuńskiego poety czytał natomiast Anselm Kiefer. Jego *Mohn und Gedaechtnis* jest ciężki i konkretny. Ma formę nadłamanego ołowianego samolotu – znieruchomiałego, przygwożdżonego do ziemi własnym ciężarem wehikułu pamięci. Wyrastają z niego łodygi maku. Kiefer nie jest ani świadkiem, ani uczestnikiem. Należy do drugiego pokolenia. Dziedziczy wiedzę o pamięci ofiar oraz wiedzę o winie sprawców. Może nawet samą winę. Podobnie jak Felix Droese, autor rozbudowanej kompozycji *Zabiłem Annę Frank* (1981). I jak Jochen Gerz, podliczający zbrodnie pokolenia ojców. Tak więc sztuka powojenna również poszukiwała sposobu na wyrażenie niewyrażalnego. Artyści, tak jak poeci, na ogół nie dotykali tematu wprost. Tworzywo sztuki, z konieczności asemantyczne, niepozwalające na fabularyzację, przy podejmowaniu kwestii ludobójstwa musiało zostać oczyszczone z iluzyjnych naddatków jeszcze staranniej niż język literacki. Dzieło nawiązało więc kontakt z rzeczywistością pozaartystyczną. Usytuowane na styku sztuki i niesztuki stało się bardziej fizyczne, *namacalne*. Paradoksalnie dopiero wówczas materia i forma pozwoliły na ulokowanie przesłania artysty w obszarze uniwersalnym. Po niepowtarzalnej serii Wróblewskiego wszystkie znaczące dzieła o tej tematyce wykraczają poza dwuwymiarową płaszczyznę obrazu, nawet jeśli – jak u Sterna – owo wykroczenie ogranicza się tylko do aplikacji na jego powierzchni.

Wyzwolona z Teresina Alina Szapocznikow została rzeźbiarką. Naznaczona najpierw piętnem nieczystości rasowej, a po wojnie także piętnem niekompletności, w kategoriach biologicznych funkcji przypisanych jej płci (po wojnie artystka przeszła gruźlicę narządów rodnych), nie mogła się poświęcić tworzeniu dzieł nacechowanych formalną czystością. Owszem, próbowała, jak wielu innych. Szybko jednak zdała sobie sprawę, iż o śmierci można mówić tylko w kontekście życia; rozpad czytelny jest tylko wobec integralnej całości. A jedno i drugie jest domeną biologii. By więc przekaz stał się czytelny, należy sztukę zabrudzić tą biologią – a więc rozczłonkować kształt, rozedrzeć formę, zdezintegrować materiał i wprowadzić dysonans w obowiązujące kanony. Po Auschwitz nic już nie może być doskonałe, ale – wbrew temu, co pisał Adorno – powinno być możliwe. Nogi, usta, piersi, fragmenty twarzy. Ciało rozczłonkowane, ustawicznie niekompletne, kawałki wyjmowane z całości, sprowadzane do funkcji gadżetu wystawionego na masową konsumpcję. Ale i przedmiotu fetysza, rozumianego jako obiekt czczony, zakazany i (dlatego) pożądany, w którym zapamiętana przez materiał obecność ciała artystki, a więc także jego biologiczna tożsamość, została zwielokrotniona i puszczona w obieg. Eksponowanie wybranych elementów ujawniało jednak sferę niedoboru, ewokowało myślenie o takich pojęciach jak integralność i kompletność, które zostały usunięte z pola widzenia. Poliestrowe, ciałopodobne kadłuby: *Popiersie bez głowy* i *Plongee*, zanurzone w bezforemnych fałdach czarnego poliuretanu, materiału toksycznego, nietrwałego i rakotwórczego, w którym utonęła również *Stela* z odsłoniętymi kolanami i zabrudzonymi czernią ustami, są zarażone śmiercią. Powstały zanim artystka odkryła w sobie nieuleczalną chorobę, oswajaną później przez serie *Tumorów*. Okoliczniki *zanim* i *później* - podobnie, jak błękitne powidoki postaci u Wróblewskiego – określają stan pośredni, stan zawieszenia między życiem i śmiercią, właściwy dla tamtego czasu. Stan chronicznej choroby, wspólnej dla wszystkich ocalonych i dziedziczonej przez ich duchowe potomstwo.

Tym właśnie stanem zajmuje się Mirosław Bałka, począwszy od rozpisanej na wiele elementów aranżacji polskiego pawilonu na Biennale w Wenecji z 1993 roku. Tytułowe *37,1* odnosiło się do zapowiadającego chorobę stanu podgorączkowego, przeniesionego na rzeźby - wykonane z nagrobkowego lastriko i noszące wspomnienie ciała tylko przez zachowanie jego proporcji oraz temperatury. Późniejsze dzieła artysty w równie ascetyczny sposób dotykały odczuć człowieka poddanego krańcowym doświadczeniom, znajdującego się w stanie opresji: bólu, lęku, cierpienia. Najpierw przez konotacje znaczeniowe używanych materiałów i substancji: lastriko, popiół, mydło, sól. W pewnym momencie pojawił się dźwięk: ujadanie psów, odgłos kroków, turkot pociągu. Oraz ruchomy obraz, utrwalający przypadkowo zaobserwowane fragmenty rzeczywistości. Jedno i drugie, obraz i dźwiek, poniekąd naturalne, ale wyjęte, czy też wytrącone z kontekstu i skonfrontowane ze sobą staje się budulcem sztuki, która odwołuje się nie tyle do naszego doświadczenia, ile do intuicji i wiedzy otrzymanej w testamencie wojny. Sam artysta mówi niewiele. To my, naznaczeni tą wiedzą, widzimy więcej, niż nam zostało pokazane. To my, zdefiniowani kulturowo, czytamy alegorie w prostych konstatacjach, takich jak lot ćmy nad podłogą kolejowego wagonu (*Tanz*) czy jak syk gazu

Mirosław Bałka, *Witaj / Willkommen*, 2006 r., drewno, stal, dźwiek

płonącego w kuchennych fajerkach (*Blue gas eyes*). Artysta wprowadza nas w betonowe pasaże, wpuszcza w metalowe klatki, poddaje niezapowiedzianym hałasom, wystawia na zasysający strumień powietrza, ogranicza nasze ruchy aksamitną ciemnością. Przestajemy być widzami, obserwatorami z zewnątrz. Przekraczamy próg dzielący wywołaną naszymi wyobrażeniami empatię od rzeczywistego doznania. Stajemy się nieodzownym elementem dzieła sztuki, współtworzymy nową, wyjętą z potoczności i normalności rzeczywistość. Uczestniczymy w doświadczeniu. Doświadczamy. Nie tylko duchowo, lecz także fizycznie. A więc również stajemy się ofiarami. Na chwilę. Na czas ceremonii mającej przywołać i utrwalić, przez powtórzenie, jak w każdej ceremonii, poczucie więzi z nieobecnymi *Innymi*.

Wyznaczona przez Wróblewskiego, Szapocznikow i Bałkę linia związana z doświadczeniem ciała znajduje swe zaskakujące reperkusje w twórczości kolejnych generacji, dostrzegających w tej tradycji rozgałęzione aspekty socjologiczne. Wyczulenie na *tamtą*, wojenną kondycję ciała pozwoliło wydobyć problem wykluczenia przez ograniczone możliwości fizyczne, czyli przez niepełnosprawność. Powraca pojęcie naznaczenia, rozpatrywane w aktualnym kontekście życia społecznego, lecz przecież ewokujące skojarzenia z *tamtym* naznaczeniem. Nie sposób uniknąć takich skojarzeń w zetknięciu z twórczością Artura Żmijewskiego, którego poszczególne dzieła budują dla siebie całkiem jednoznaczny kontekst, mówiący nie tylko o dziedziczeniu traumy, lecz także określonych wzorców zachowań z czasów wojny. Czynnikiem utrwalającym te wzorce w zbiorowej świadomości są oczywiście media, w szczególności film, telewizja, internet, media powszechnie dostępne, kształtujące wtórną, przekształconą wiedzę i takiż, uatrakcyjniony wizerunek uczestników tamtych wydarzeń. Zarówno ofiar, jak i sprawców. Szczególnie sprawców. Ich medialne oblicza, nałożone na zapomniane twarze rzeczywistych przestępców, są tak zakorzenione w zbiorowej wyobraźni, iż jakiekolwiek gesty mające zakłócić sprawny mechanizm zastąpienia tamtej rzeczywistości dzisiejszą fikcją, budzą sprzeciw i agresję – żeby przypomnieć prasową i polityczną dyskusję wokół wystawy *Naziści* Piotra Uklańskiego. Podobna była pierwsza reakcja na *Lego Auschwitz* Zbigniewa Libery, dzieła mającego zwrócić uwagę na niebezpieczne uzwyczajnienie tego tematu, chociaż Jochen Gerz również wskazał na media, jako na instrument banalizacji zła jeszcze w roku 1995 (*News to News, Ashes to Ashes*). Przedmiotem obserwacji współczenych artystów stało się więc nie samo piekło wojny, ale mechanizm wypierania faktów przez fikcję i nieuchronny proces zacierania pamięci o realiach. Mówią o tym wyblakłe jak stare fotografie obrazy Luca Tuymansa, *rejestrujące* zapomniane wnętrza *bez właściwości* i osoby pozbawione cech szczególnych. Namalowane przez Wilhelma Sasnala ledwie widoczne na dalekim planie postaci i zdarzenia albo powiększone, wyjęte z kontekstu detale mają przypomnieć nie same fakty, ale dotykające ich, niedawno powstałe i już odesłane do historii książki i filmy. Oswoiliśmy się z traumą ocalonych. Emocje budzą jeszcze opowieści sprawców, szczególnie wówczas, gdy są wymyślone. ■

Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie VIII (Rozstrzelanie surrealistyczne)*, 1949 r.

Anda Rottenberg – historyk i krytyk sztuki, kurator wystaw. W latach 1993-2000 dyrektor Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie. Współzałożycielka niezależnej Fundacji Egit (1986), Fundacji Instytut Promocji Sztuki (1998) i Ośrodka Sztuki Współczesnej Fundacji Batorego (1992). Organizowała liczne wystawy promujące polską sztukę w kraju i za granicą (w tym na biennale w Wenecji i São Paulo), a także wystawy problemowe od Niemiec i Rosji po USA i Koreę Południową. Jej teksty krytyczne o sztuce ukazujące się w kilkunastu językach zebrane zostały w tomie *Przeciąg*. Współautorka scenariusza filmu fabularnego *Bluszcz* (reż. Hanka Włodarczyk) oraz autorka kompendium wiedzy o polskiej sztuce powojennej, *Sztuka w Polsce 1945–2005*. Ostatnio ukazała się jej autobiograficzna książka *Proszę bardzo*.

Katarzyna Bojarska

Czy to jest literatura możliwa?

Auschwitz stało się miejscem-znakiem, gdzie dobrego człowieka spotykały prześladowania ze strony zwyrodniałych faszystów. Posmysz w *Pasażerce* przełamuje taką perspektywę narracyjną, zdobywając się na swoisty eksperyment: spojrzeć oczami wroga, jednocześnie tego wroga nie demonizując i nie upraszczając – nie ulec stereotypom.

Może się wydawać, że opera o obozie koncentracyjnym to skandal, rzecz niemożliwa, tak jak niemożliwa wydawała się niegdyś Theodorowi W. Adorno poezja liryczna po Zagładzie. A jednak od końca drugiej wojny światowej minęło 65 lat i literatura wciąż na jej temat nie milknie. Nie dała się uciszyć, nawet najbardziej surowym moralistom, eksperyment zaś okazał się wyjściem z opresji konwencji, znużenia i obojętności. Do dziś poszerzamy pole doświadczenia pamięci tego traumatycznego czasu, pokonując z jednej strony poczucie ontologicznej niemożności i poznawczego impasu, z drugiej etycznej niestosowności.

Trudność tego rodzaju literatury polega na tym, że dla opowieści o obozach język trzeba wciąż wynajdywać na nowo, wyszukiwać go w najmniej oczywistych miejscach i docierać do jego granic. Znakomitym tego przykładem jest powieść Marka Bieńczyka *Tworki*. To paradoksalne ponawianie porażki słowa wydaje się najważniejszym zadaniem współczesności, ten ruch w kierunku rozumienia, nigdy niespełniający się w poznaniu: doświadczyć i wiedzieć więcej, lecz nigdy wszystko. Musi bowiem pozostać reszta (niewiedza, tajemnica komory gazowej), nad którą nie uda się zapanować i której nie da się przepracować, która będzie przypominać o tym, że świat nie wróci już do dawnej równowagi. A zatem forma, jaką wybiera ta literatura to forma przeżycia, a nie poznania.

Pasażerkę Zofii Posmysz, wydaną w 1962 roku w formie powieściowej, uważa się za pierwsze w polskiej literaturze piękne ujęcie rzeczywistości obozu koncentracyjnego z punktu widzenia oprawcy (w tym wypadku oprawczyni). Obóz prezentowano dotychczas z perspektywy ofiary, co doprowadziło do dominacji postawy, charakterystycznej dla literatury martyrologicznej, według której zło w obozie pochodziło całkowicie z zewnątrz. Auschwitz zaś stało się miejscem-znakiem, gdzie dobrego człowieka spotykały prześladowania ze strony zwyrodniałych faszystów. Posmysz przełamuje taką perspektywę narracyjną, zdobywając się na swoisty eksperyment: spojrzeć oczami wroga, jednocześnie tego wroga nie demonizując i nie upraszczając – nie ulec stereotypom. Wiadomo, że autorka w latach 50. śledziła procesy byłych esesmanów. Zastanawiało ją, jak zachowałaby się spotkawszy byłego nadzorcę czy nadzorczynię. Nurtował ją szczególnie stosunek oprawców do przeszłości, do samych siebie w owym czasie pogardy, a więc konflikt jak najbardziej współczesny. Posmysz decyduje się na ukazanie tego, jak po latach „pokoju" wyparta przeszłość powraca.

PRZESZŁOŚĆ I TERAŹNIEJSZOŚĆ

Pasażerka otwiera przestrzeń do refleksji nad kilkoma niezwykle interesującymi wątkami wiążącymi się z literaturą Zagłady. Jednym z nich jest swoiste zaburzenie konstrukcji czasu i chronologii. W wielu narracjach pisanych przez ocalonych z obozów koncentracyjnych i zagłady, teraźniejszość i przeszłość pozostają nieodróżnialne, przeszłość trwa wiecznie, a człowiek zatrzaśnięty jest w labiryncie nawracających, niechcianych wspomnień. To struktura czasu charakterystyczna dla syndromu pourazowego, kiedy na skutek przeżycia granicznego dana osoba żyje wciąż w momencie grozy, niezdolna go *prze-żyć*, a więc i ulokować w bezpiecznej ramie pamięci i opowieści. Wiele tekstów *straumatyzowanych* cechuje ta zaburzona czasowość, napierającej raz za razem i niemożliwej do przyswojenia przeszłości. I choć życie autora trwa zazwyczaj i wydaje się pozornie normalne, wystarczy jeden moment kryzysu, jedno przypadkowe spotkanie z człowiekiem, rzeczą lub miejscem, by tamta rzeczywistość terroru znów stanęła przed oczami w całej swej otchłanności.

U Posmysz owego powrotu doświadcza oprawczyni, Liza, była esesmanka i nadzorczyni z Auschwitz, którą duch przeszłości nawiedza w chwili *uwolnienia* dosłownego i metaforycznego – opuszczenia skażonej Europy. Wyparta przeszłość powraca za sprawą przypominającej więźniarkę obozu pasażerki statku. To zdarzenie wywołuje u bohaterki prawdziwy kryzys, natłok obozowych obrazów niczym kadrów filmowych, ostrych i wyraźnych, a wreszcie retrospektywną opowieść, za sprawą której o przeszłości Lizy dowiaduje się jej mąż Walter. Podobną konstrukcję ma druga w dorobku autorki książka o tematyce obozowej *Wakacje nad Adriatykiem*, w której dwie warstwy czasowe – przeszłość i teraźniejszość – spotykają się na słonecznej plaży. Tytułowe wakacje za sprawą pozornie mało znaczącego incydentu stają się bolesną podróżą w czasie do rzeczywistości obozowej. Tym, co wywołuje kryzys Lizy nie jest jednak bolesne doświadczenie, ale strach przed rozpoznaniem i demaskacją. Czy w tym prześladowaniu przez ducha przeszłości miałaby zatem być jakaś nadzieja? Nadzieja na to, że oprawcy, nawet jeśli nie zostaną ukarani, nie zaznają spokoju?

Bodaj najbardziej interesującą literacką wariacją na ten temat jest francuska powieść *Łaskawe* Jonathana Littella. Uczyniwszy swoim narratorem starego właściciela fabryki koronek, niegdyś wynaturzonego nazistę i matkobójcę Maxymiliana Aue, autor penetruje wraz z nim mroczne przestrzenie wojny, męskości, kultury i sztuki zachodniej. Prowadzone przez lata archiwalne badania prowadzą Littella tropem oprawcy, jego wyobraźni i cielesności przez kolejne epizody drugiej wojny światowej. Zbudowana na kanwie *Orestei* Ajschylosa opowieść przedstawia człowieka uwolnionego od winy, którego nie ścigają mściwe erynie, ale bóstwa opiekuńcze łaskawe – eumenidy.

Nie dotknęliśmy dna. Ci, który to uczynili, którzy zobaczyli Gorgonę, nie powrócili by opowiedzieć, lub wrócili niemi.

Primo Levi

UNDE MALUM?

Dotykamy tutaj kolejnego zagadnienia, a mianowicie problematyczności jednoznacznego podziału na oprawcę i ofiarę oraz związanego z tym wyłączenia zła jako czegoś zewnętrznego i przypisania bezdyskusyjnego dobra ofiarom. Pisarzem, który podważył to rozróżnienie był Tadeusz Borowski w cyklu opowiadań *Pożegnanie z Marią*. Ich narrator nie stanowi przeciwwagi dla rzeczywistości obozowej, jest jej częścią. Pozbawiony owej humanistycznej wrażliwości, opowiada o świecie tego szczególnego stanu wyjątkowego. Podobnego zabiegu dokonuje Primo Levi, wprowadzając w swoich wspomnieniach z Auschwitz kategorię *szarej strefy*, w której dochodzi do zatarcia ostrych granic między katem a ofiarą. Pisała o tym również w książce *Przemoc i wartości* Anna Pawełczyńska, wskazując, że ocalenie nigdy nie jest *niewinne*, zawsze bowiem dokonuje się kosztem innego, który nie ocalał. Taka właśnie jest rzeczywistość obozu. Tym samym ostatecznemu rozbiciu ulega mit bohaterstwa i martyrologii, a potrzeba stawiania trudnych pytań okazuje się nieodparta.

Szczególną figurą służącą powrotowi przeszłości jest spotkanie; spotkanie z drugą osobą, która może być rzeczywistą postacią lub wytworem fantazji. Takie spotkanie nigdy nie jest obojętne i w sposób nieunikniony prowadzi do kryzysu. Ten z kolei staje się zaczątkiem retrospekcji – powrotu z życia po życiu, do życia w śmierci. Pasjonujące w *Pasażerce* pozostaje milczenie Marty, byłej więźniarki. To milczenie wybrzmiewa całą mocą, powołując do życia narrację, wydobywa opowieść ukrytą pod zbawiennym woalem zapomnienia.

Spotkanie jest również zaczynem fabularnym powieści *Rudolf* Mariana Pankowskiego, a jego bohaterami – były więzień obozów hitlerowskich i Niemiec, który spędził czas wojny na homoerotycznych przygodach. W sposób niezwykły i dla wielu trudny do przyjęcia, autor *Rudolfa* polemizuje z rodzimym, romantycznym kultem bohaterstwa i czystości – Polakowi odsłaniającemu swój obozowy numer Niemiec demonstruje tatuaż z imieniem jednego z kochanków. Wszystkie utwory Pankowskiego, podobnie jak Posmysz, byłego więźnia obozów koncentracyjnych, podejmujące tematykę wojny ostentacyjnie niemal odrzucają narodową martyrologię, przekraczając przy tym tabu łączenia erotycznych motywów i wojennych cierpień. W *Teatrowaniu nad świętym barszczem* w obozową rzeczywistość wpisany został wątek miłości homoseksualnej, który zastępuje figurę kata i ofiary, natomiast w jednym z opowiadań z tomu *Złoto żałobne* pojawia się opowieść o romansie więźnia i esesmanki.

ODPOWIEDZIALNOŚĆ PAMIĘCI

Jaką funkcję pełnią autorzy tych opowieści? Jaką urodzeni niekiedy wiele lat po wojnie pisarze i inni twórcy wciąż podejmujący tematykę Zagłady i jej *długiego cienia*? Czy możemy przyjąć, że to, co zdarzyło się podczas II wojny światowej wprowadziło do naszej kultury swoisty nakaz zaświadczania i nawet ci, którzy chwytają za pióro w wieku XXI wciąż odpowiadają na owo wezwanie, i mówią w imieniu tych, którzy pozostali niemi, w sensie dosłownym i metaforycznym? Zbawienne zapomnienie okazało się wcale niezbawienne, a wręcz zwodnicze. Spod pozornie spokojnej rzeczywistości, w miejscach i czasach najmniej właściwych zaczęła wyzierać bezkształtna groza tamtego czasu, nieprzepracowane kwestie, nieodprawione obrzędy, nieprzeżyta żałoba. Niepamięć wydaje się pociągać za sobą amoralizm i konformizm społeczny i polityczny. Przeciwnie niż pamięć – ta bowiem wiąże się z odpowiedzialnością, choć, jak widzieliśmy na licznych przykładach, nie jest to wcale ani proste, ani politycznie niewinne.

Literatura Zagłady uczy, że ocalenie ma naturę głęboko paradoksalną, co więcej często ocalenie nie jest ocaleniem, a jedynie przedłużeniem agonii, prze-trwaniem. Wielu wybitnych (ocalonych) pisarzy popełniło po wojnie samobójstwa: Tadeusz Borowski, Paul Celan, Primo Levi. Literatura ta uczy również, a wtóruje jej filozofia współczesna, że podobnie paradoksalną naturę ma ocalenie zbiorowości, a w jakimś sensie również kultury. Chodzi bowiem o to, że nie da się wypowiedzieć przeszłości i zamknąć jej w bezpiecznych ramach opowieści. Z drugiej jednak strony, nie sposób się od niej uwolnić, nie daje o sobie zapomnieć, jej resztka zalega i domaga się uwagi, słowa, obrazu, etc. Pisarzem, który tę kondycję świata czuje bodaj najdotkliwiej i bodaj najpiękniej ją wyraża jest W.G. Sebald – uważny czytelnik Franza Kafki i Waltera Benjamina, wędrowiec w krajobrazie po katastrofie i baczny łowca przypadków, od których jego słowo nabiera życia.

KOBIETA WOBEC ZAGŁADY

Pasażerka prowadzi także, a może przede wszystkim ku kwestii od lat zaniedbywanej w badaniach nad literaturą wojenną, a mianowicie: jaką rolę w schematach narracyjnych opowieści o wojnie i Zagładzie odgrywa płeć? Interesuje nas tu głównie literatura, ale podobne pytania można stawiać historiografii. Wydaje się bowiem, że bycie kobietą na wojnie czy w obozie nie jest sprawą neutralną, a przyjmowanie perspektywy uniwersalnej wiąże się nieodzownie z wykluczeniem głosu, a co za tym idzie doświadczenia kobiecego. Istnieją jednak książki, w których instancja mówiąca i model świadomości wymyka się owej uniwersalności. Można tu wspomnieć choćby *Zimę o poranku* Janiny Bauman, *Podróż* Idy Fink, *Przerwane życie* holenderskiej autorki Etty Hillesum, a także trylogię więzionej w Auschwitz francuskiej działaczki ruchu oporu Charlotte Delbo, *Auschwitz et après*. Technikę literacką tej ostatniej porównywano do techniki Borowskiego: niebezpośrednia, niegodząca się na łatwe podziały i rozwiązania. Nie ma tu czasu linearnego, ani linearnego doświadczenia. Delbo czerpiąc ze znajomości teatru oraz współczesnych form literackich, zdecydowała się sproblematyzować formę zapisu swoich doświadczeń: tekst narasta wokół krótkich utworów poetyckich i narracyjnych fragmentów przypominających zapis mowy.

W ostatnich latach w badaniach literackich i historycznych coraz więcej miejsca zaczęto poświęcać studiom nad macierzyństwem, kobiecą seksualnością, prostytucją etc. w kontekście wojny. Powstają też utwory literackie, które dotykają tych kwestii w sposób interesujący i złożony, takie jak *Utwór o matce i ojczyźnie* Bożeny Umińskiej-Keff czy *Był sobie Polak Polak Polak i diabeł*, spektakl Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego. Powieść graficzna *Maus* Arta Spiegelmana jak mało które dzieło dotyczące Zagłady dotyka problemu nieobecnego głosu kobiecego. Matka bohatera popełnia po wojnie samobójstwo, zaś pogrążony w rozpaczy ojciec unicestwia jej dzienniki. *Maus* można odczytywać jako rozpaczliwą próbę przepracowania tej straty z jednej strony, z drugiej zaś jako zbudowanie opowieści wobec i przeciw milczącej (nie)obecności.

Literacką podróż z *Pasażerką* odbywa się bez wątpienia po drogach krętych i wyboistych, po szlakach często zatartych, po ślepych zaułkach. Nie jest to podróż w stronę piękna ani poznania, co najwyżej krok ku zrozumieniu, krok możliwy jedynie przy odpowiedniej dawce empatii i zaufania do głosu, który często pozostaje niemy. ■

Katarzyna Bojarska - krytyczka literatury i sztuki, tłumaczka. Pracuje nad rozprawą doktorską w Instytucie Badań Literackich PAN, stypendystka MENiS, tygodnika „Polityka" i Fundacji Fulbrighta. Publikowała w „Pamiętniku Literackim", „Literaturze na Świecie", „Kresach", „Odrze". Jako tłumaczka, autorka i redaktorka współpracowała z „Obiegiem", „Ha!artem" i „Res Publica Nowa".

Wojtek Kocołowski

Niedokończona podróż

Munk kręcił nowoczesny, psychologiczny film o Zagładzie, opowiedziany z punktu widzenia byłej nadzorczyni SS. Film o skomplikowanym mechanizmie zapominania i samousprawiedliwiania.

Wielka niewiadoma. Jedna z największych w historii kina. Czym byłaby *Pasażerka*, gdyby Andrzej Munk nie zginął w wypadku samochodowym w drodze z Warszawy do Łodzi 20 września 1961 roku? Gdybyśmy zamiast sześćdziesięciominutowego eseju filmowego zrekonstruowanego z pozostawionych materiałów przez jego przyjaciela Witolda Lesiewicza dostali kompletne dzieło? Jak potoczyłby się jego los, gdyby zdołał ukończyć film wiosną 1962 roku?

Przypuszczalnie, w chwili śmierci, Munk jeszcze nie wiedział, jak będzie wyglądał jego nowy film. Po nakręceniu retrospekcji oświęcimskich, które w stosunku do pierwotnego scenariusza niezmiernie się rozrosły, i kilku scen na pokładzie statku Stefan Batory przygotowywał się do ostatniego etapu zdjęć we wnętrzach budowanych w łódzkiej wytwórni. Munk, znany ze swej obsesyjnej precyzji, zmieniał i szlifował swe filmy od scenariusza aż do ostatnich godzin na stole montażowym. Zwłaszcza tak trudne filmy, jak *Pasażerka*. Prawdopodobnie więc samo ukończenie pracy na planie również nie rozstrzygnęłoby zagadek.

Kręcił nowoczesny, psychologiczny film o Zagładzie, opowiedziany z punktu widzenia byłej nadzorczyni SS. Film zbyt nowoczesny jak na zaciśniętą, Gomułkowską władzę i jej cenzurę. Budował go na zasadzie kontrastu między współczesnymi, *eleganckimi* scenami rozgrywającymi się podczas rejsu transatlantykiem, a brudnymi, utopionymi w oświęcimskim błocie retrospekcjami. To właśnie one miały obrazować stan pamięci i sumienia niemieckiej pasażerki. Lisa, płynąc z nieświadomym jej przeszłości mężem z Europy do Ameryki Południowej, widzi w angielskim porcie wsiadającą na pokład kobietę, która przypomina jej Polkę – więźniarkę z Auschwitz. Jej ulubioną więźniarkę. Lise musi dokonać podwójnego gwałtu na własnej świadomości: przywołać z niepamięci niechcianą obozową przeszłość i opowiedzieć ją mężowi tak, by ocalić własne przekonanie, że była dobrym człowiekiem.

ŹRÓDŁA

Musiało być coś naprawdę magnetycznego w słuchowisku radiowym, które Zofia Posmysz napisała pod wpływem wakacyjnego impulsu. Będąc w w Paryżu usłyszała znajomy głos w grupie niemieckich turystek. Wydawało jej się, że to dawna nadzorczyni SS z Oświęcimia. Za namową męża opisała to fikcyjne spotkanie w formie radiowej narracji. Munk po wysłuchaniu audycji zaproponował autorce wspólne napisanie scenariusza spektaklu telewizyjnego, a potem filmu. Może sam punkt wyjścia był niezwykły – rozważania, co by było gdyby rzeczywiście kat spotkał po latach swą ofiarę i był zmuszony do konfrontacji z nią, tak zwyczajnie, po ludzku, bez groźby aresztowania i procesu. A może wieloznaczność oświęcimskich wspomnień Niemki była tak interesująca – ambicja złamania więźniarki o dumnym, nieobecnym spojrzeniu, jej podszyta erotyką fascynacja Polką, wreszcie chęć *bycia w porządku* wobec kogokolwiek w miejscu, gdzie codziennie zagazowywano, wieszano i rozstrzeliwano tysiące ludzi? A może najbardziej zafascynowało Munka to, że Lisa to nie potwór w ludzkiej skórze, tylko wydawałoby się zwykła, normalna kobieta, która kiedyś musiała wykonywać *czarną robotę* w KL Auschwitz-Birkenau?

Kręcił film o obozie koncentracyjnym przepuszczonym przez gęste filtry niepamięci i nieużywanego nigdy sumienia kogoś, kto niegdyś był panem sytuacji. To film o świadomości – czyli dokładnie o tym, co zostało najbardziej zakłamane i spłycone w obrazowaniu obozów śmierci. Długo po wojnie, i to po obu stronach żelaznej kurtyny, obowiązywał w filmie prosty standard: obóz był piekłem, a Niemcy sadystycznymi katami o kostycznym zamiłowaniu do porządku, niekiedy miłującymi również sztuki piękne, psy i rośliny. W Polsce wciąż punktem odniesienia był nakręcony w 1947 roku *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej. W *Pasażerce* Munk dokonywał swoistej rewolucji: Lisa grana przez Aleksandrę Śląską (również w roli esesmanki w filmie Jakubowskiej) jest porządną Niemką. Chce jak najlepiej, unika zabijania, przymyka nawet oko na drobne słabości podległych jej więźniarek. Niemniej cały czas pilnuje, by rozkazy były ściśle wykonywane.

Powstawał film o skomplikowanym mechanizmie zapominania i samousprawiedliwiania. Studium psychologii nadzorcy wybranego nie spośród sadystów, tylko z ogromnej grupy normalnych ludzi, którzy lubią przestrzegać prawa i panującego porządku. Munk ani nie demonizował katów, ani nie uwznioślał ofiar. Filmowa Marta jest równie zwykłą, przeciętną osobą, ze skłonnością do strachu, kłamstw i kompromisów, choć koniec końców z rzadką wśród więźniów determinacją i odwagą. Aufseherin Lisa należy do tych 65% ludzi, którzy w laboratoryjnych warunkach na rozkaz prowadzącego eksperyment podają maksymalną dawkę prądu znajdującemu się za ścianą *obiektowi*. Bo takie są zasady i tak każe pan w białym kitlu. Uderzająca jest zbieżność dat: w lipcu 1961 roku (czyli dwa miesiące przed wypadkiem Munka) profesor Stanley Milgram na uniwersytecie w Yale rozpoczyna powyższy, słynny eksperyment posłuszeństwa wobec autorytetów, zakończony druzgocącym wynikiem. Druga, niezwykła zbieżność dat: Milgram przeprowadza swój eksperyment pod wpływem procesu Adolfa Eichmanna, który rozpoczął się 11 kwietnia 1961 roku, a Munk właśnie szykuje się do zdjęć *Pasażerki*. Relacjonowany na cały świat proces Eichmanna wywraca do góry nogami potoczne wyobrażenie esesmana i zdumiewa badających oskarżonego psychiatrów. To do bólu normalny człowiek o mocnych zasadach moralnych i niebywałym poczuciu obowiązku. Obserwująca proces i oskarżonego Hannah Arendt pisze o nim krytycznie jak o przeciętniaku: według niej jest przeciętnie inteligentny, jak większość ludzi

Aleksandra Śląska (Lisa) i Anna Ciepielewska (Marta), *Pasażerka*, reż. A. Munk, 1963 r.

ciut niedouczony, w sumie niezdolny do samodzielnego myślenia, od indywidualizmu woli przynależność do silnych grup i bynajmniej nie jest zajadłym antysemitą. Dokładnie tak, jak filmowa Aufseherin Lisa Franz. Obie bohaterki *Pasażerki* nie należą do osobnych światów demonów i aniołów. Są z tej samej gliny, odróżnia je narzucona przez historię czy los rola.

RETROSPEKCJE

Munk posłużył się filmową retrospekcją do obnażenia mechanizmów pamięci i sumienia Lisy. Mimo że oglądamy jedynie szczątkową rekonstrukcję zamierzeń reżysera, to i tak widać, że działał on z maestrią równą wcześniejszemu o pięć lat *Człowiekowi na torze*. Tam, ze sprzecznych wspomnień bohaterów tworzył retrospekcje, które krok po kroku prowadziły do prawdy o śmierci starego maszynisty Orzechowskiego, a równocześnie pokazywały jego skomplikowaną osobowość. O ile jednak *Człowiek na torze* inspirował się sposobem narracji Kurosawy w *Rashomonie*, o tyle

Pasażerka bliższa była nowej powieści i poszukiwaniom Alaina Resnais, który w *Hiroszima, moja miłość* zajął się pamięcią osoby okaleczonej emocjonalnie przez wojnę. Munk skupia się nie na ofiarach wojny, tylko na jej sprawcach. Na moralnej dwuznaczności wspomnień osoby uwikłanej w zło. Wiosną 1961 roku, gdy Munk rozpoczynał realizację *Pasażerki*, Resnais wraz ze scenarzystą Alainem Robbe-Grilletem kończył zdjęcia do *Zeszłego roku w Marienbadzie*. Choć jego elegancka fabuła jest absolutnie odległa od brudnego świata obozu koncentracyjnego, to również pokazuje wydarzenia z punktu widzenia czyichś subiektywnych wspomnień, wyobrażeń, być może nawet kłamstw. Podobnie jak u Munka obraz filmowy nie daje nam pewności, że oglądamy prawdę.

W *Pasażerce* mamy jedno źródło wspomnień – Lisę. To jej świadomość zostaje wzięta pod lupę: opowiada o sobie mężowi, usprawiedliwia się, przemilcza wiele spraw, chwilami wręcz kłamie. Nie wiemy, jak ostatecznie Munk poprowadziłby narrację, ale wedle scenopisu w filmie miały znaleźć się trzy obozowe retrospekcje. Tak też zmontował materiały Lesiewicz. W pierwszym, krótkim flashbacku Lisy, wywołanym szokiem z powodu ujrzenia domniemanej Marty, widzimy nieme, surrealistyczne migawki z obozu. Lisa decyduje się opowiedzieć mężowi o swej przeszłości – to druga, kilkuminutowa retrospekcja. Mówi o swoich dylematach moralnych, chęci pomocy innym, o uratowaniu Marty. Jednak nie do końca jej wierzymy. Munk poddaje w wątpliwość prawdziwość jej wspomnień, dodając do tej retro-

Anna Ciepielewska (Marta), Marek Walczewski (Tadeusz) i Aleksandra Śląska (Lisa), *Pasażerka*, reż. A. Munk, 1963 r.

spekcji brutalne, niepasujące elementy – dymiące krematorium, blok śmierci, rozstrzeliwanie Tadeusza, zagadkowe okoliczności aresztowania Marty. Dopiero w trzeciej, trwającej trzy kwadranse retrospekcji poznajemy prawdę – Lisa przypomina sobie wszystko, choć już nie mówi o tym mężowi. Munk pokazuje ciąg jej wspomnień, który ostatecznie prowadzi widza do wyjątkowo nieprzyjemnej prawdy. Zostają odsłonięte prawdziwe emocje Lisy sprzed 20 lat, jej ambicjonalna gra z dumną Martą i chęć złamania uporu więźniarki szantażem i podstępem. Reżyser ironicznie pokazuje, jak minuta po minucie dobra strona wspomnień Lisy i jej pewność siebie topnieją jak wosk – na końcu nie mamy już wątpliwości, że Lisa przypomniała sobie za dużo, by móc wciąż czuć się komfortowo. Podróż przez świadomość bohaterki doprowadza nas do pełnego obrazu zdarzeń. I oto w ostatnich scenach obserwujemy, jak nasza dobra, obowiązkowa i ludzka esesmanka w przypływie wściekłości na Martę dokonuje selekcji innych więźniarek skazując je na pewną śmierć.

REKONSTRUKCJA

Podejście Munka do reżyserii było zaprzeczeniem jakiejkolwiek rutyny. Mimo, że cechą wspólną wszystkich jego filmów była obrazowa powściągliwość z tendencją do rzeczowego, niekiedy suchego realizmu, to trwająca zaledwie sześć lat kariera była ciągłym uczeniem się nowych sposobów opowiadania przy pomocy kamery. Do każdego scenariusza szukał odpowiedniego stylu filmowej narracji. W *Pasażerce* był dopiero w trakcie tych poszukiwań. Ze zrekonstruowanych materiałów, których owocem był ukończony w 1963 roku filmowy szkic o *Pasażerce*, możemy jedynie przeczuwać, w jaki sposób chciał opowiedzieć historię spotkania Lisy i Marty.

Praca Lesiewicza do dzisiaj zdumiewa rzetelnością. W każdym z wywiadów powtarzał, że podczas prac nad filmem nie nakręcił ani jednego ujęcia, nie dodał nic, co by nie wyszło spod ręki Munka. Dlatego obraz, i to nawet w części nieukończonej, zrekonstruowanej z nieruchomych kadrów, jest całkowicie przekonujący. Co więcej – kaleka forma filmu wciąż daje do myślenia. Nie tylko wierzymy w historię, którą film opowiada, ale mimowolnie ją współtworzymy, gdyż nasza wyobraźnia musi samodzielnie uzupełniać luki w narracji. W ten niezamierzony sposób powstał nowofalowy film, którego klimat i historia przypominają legendarny *Taras* Chrisa Markera, krótkometrażowy film s-f opowiedziany przy pomocy nieruchomych fotografii. Tych podobieństw jest zresztą więcej: Marker kręcił swój film dokładnie w tym samym czasie, co Munk *Pasażerkę*, a na dodatek również opowiadał o skomplikowanych mechanizmach pamięci ludzkiej, która w dramatycznych okolicznościach próbuje zbudować ze wspomnień przyjazną, spójną wizję. I podobnie jak u Munka, to trudne zadanie nie udaje się.

Jako element mający pomóc widzowi w zrozumieniu nieukończonego filmu dopisano komentarz, czytany z offu przez Tadeusza Łomnickiego. Autorem był Wiktor Woroszylski, współodpowiadający z Lesiewiczem za ostateczny kształt rekonstrukcji. Już po premierze, co bystrzejsi krytycy dostrzegli jednak dysonans między słowami Woroszylskiego, a obrazami Munka. Między ascetycznym, unikającym dosłowności stylem filmu, a patetycznym, antyfaszystowskim tonem komentarza, jakby żywcem wziętym z przeciętnych produkcji wojennych lat 50. Dzisiaj zresztą ten ton uderza o wiele mocniej. Widać też, że melodramatyczne, chwilami wręcz płaczliwe frazy Woroszylskiego mają na celu skierowanie naszej uwagi w inną stronę, niż zakładał to Munk. Tak, jakby ktoś, kto zrozumiał trzeźwe i niezbyt pocieszające wnioski Munka na temat natury ludzkiej, chciał je ukryć za antyfaszystowską i zimnowojenną retoryką.

HIPOTEZA

Wyobraźmy sobie inne zakończenie. Andrzej Munk 20 września 1961 roku dojeżdża do łódzkiego studia. Ogląda dekoracje, jak zwykle czepia się szczegółów, każe poprawiać, grymasi. Kilka dni później, gdy wszystko jest dopięte na ostatni guzik, zdjęcia ruszają. Po kilkunastu dniach ostatni klaps. Wywoływanie materiałów, montaż, udźwiękawianie, zgrywanie muzyki. Montażyści są u kresu wytrzymałości – Munk albo siedzi przy stole po 20 godzin, albo znienacka przerywa pracę, aby przemyśleć kwestie. Jego obsesja szczegółu jest nie do wytrzymania. W końcu gotowa kopia filmu trafia do cenzury na ul. Mysią i nieopodal do Komitetu Centralnego. Towarzysz Wiesław chce osobiście zobaczyć nowe dzieło tego ironisty od *Zezowatego szczęścia*. Po projekcji jest wściekły – *Co to ma być? Obóz koncentracyjny czy sanatorium dla lesbijek?! Państwo polskie nie po to go kształciło, żeby robił takie paszkwile.*

Film ma zostać zmieniony. Munk nie chce zmian. Film nie wchodzi na ekrany. Sytuacja robi się napięta: widzowie czekają, władza filmu nie chce. Ktoś z Centrali Rozpowszechniania Filmów kieruje jednak film do selekcji festiwalu w Cannes. Władza lubi sukcesy, zwłaszcza te zagraniczne. Film trafia do konkursu. Publiczność i jurorzy są wstrząśnięci. Munk dostaje jedną z głównych nagród. Nagle zaskoczony Zachód widzi, że obok Wajdy istnieje w Polsce niezwykle dojrzały reżyser o zupełnie innym języku filmowym. W Polsce, pod presją nagrody w Cannes, film wchodzi na ekrany, ale w bardzo małej liczbie kopii. Krytycy piszą o mistrzostwie realizacji, ale i o niezrozumiałych przesłankach i znów o tej jadowitej ironii. Munk jest wściekły i sfrustrowany. Składa kolejne projekty filmowe, które albo leżą bez odpowiedzi, albo ostają odrzucone. Około roku 1964, wobec niemożności kręcenia dalszych filmów i wyraźnej niechęci władz, za namową Romana Polańskiego Andrzej Munk wyjeżdża na Zachód. Tym samym uprzedza fakty, które w 1968 roku i tak zmusiłyby go do opuszczenia kraju. ■

Wojtek Kocołowski – krytyk i historyk filmu, kurator i krytyk sztuki. Współautor m.in. *Panoramy kina współczesnego*, *Kalendarza niepokoju* i publikowanego obecnie w „Machinie" cyklu *Samo dobro*. Niezależny publicysta współpracował również m.in. z „Przekrojem", „Kwartalnikiem filmowym", „Kinem", „Filmem", „Czasem kultury", „Polityką". Edytor kanału dokumentalnego Planete.

PASAŻERKA

Opera w dwóch aktach, ośmiu obrazach, z epilogiem
Libretto Aleksandr Miedwiediew wg Zofii Posmysz

Osoby:
Marta, Polka, więźniarka (sopran)
Tadeusz, narzeczony Marty, więzień (baryton)
Katia, rosyjska partyzantka (sopran)
Krystyna, Polka, więźniarka (mezzosopran)
Vlasta, Czeszka, więźniarka (mezzosopran)
Hannah, Żydówka, więźniarka (alt)
Yvette, Francuzka, więźniarka (sopran)
Stara, więźniarka (sopran)
Bronka, więźniarka (alt)
Lisa, Niemka (mezzosopran)
Walter, mąż Lisy, dyplomata (tenor)
1. Esesman (bas)
2. Esesman (bas)
3. Esesman (tenor)
Starszy Pasażer (bas)
Steward (aktor)
Nadzorczyni (aktorka)
Kapo (aktorka)

PROLOG

AKT PIERWSZY

OBRAZ PIERWSZY
STATEK

Zalany słońcem pokład. Statek płynie przez ocean. Lisa i Walter stoją na pokładzie i napawają się wspaniałym widokiem.

WALTER
Brzeg daleko i już zniknął nam z oczu!
Jesteśmy tu całkiem sami,
całkiem sami.

LISA
Tak, ukochany!

WALTER
Adieu, Europo! Adieu, Niemcy!
Nie pomachasz chusteczką?
Co, Lisuniu?

LISA
Nie, najdroższy.
Jaka jestem szczęśliwa,
że jesteśmy razem.
(Zjawia się Steward z tacą napojów orzeźwiających.)

STEWARD
(do Lisy)
Oranżady? Pepsi-Coli?

LISA
Bardzo dziękuję.

STEWARD
(do Waltera)
A pan?
(Walter decyduje się na oranżadę i dziękuje stewardowi skinieniem głowy.)

STEWARD
Państwo życzą sobie potańczyć?
Zapraszam do salonu.
(Schodzi.)

WALTER
Moja maleńka Lisuniu! Pamiętasz
jeszcze nasz pierwszy taniec?

LISA
Tak, najdroższy.

WALTER
Byłaś taka cicha i smutna.
Zobaczyłem cię i wszystko jakby się
odmieniło. Zapomniałem świat cały…
Wojna skończona, ruiny bezgłośne,
a my tańczyliśmy i tańczyliśmy…
Dwie bezdomne istoty, nie widzące
świata poza sobą.
Tylko miłość… pamiętasz?

LISA
Tak, wszystko. Tylko to mnie trzyma
jeszcze przy życiu.

WALTER
Piętnaście lat małżeństwa,
a ja zakochany jestem jak uczniak.
A ten rejs jest jakby
drugą podróżą poślubną.

LISA
Tak, najdroższy.

WALTER
Jednak spójrz:
uczniakowi siwieją już włosy…
Przeklęta wojna!
Okaleczyła nasze dusze!

LISA
I po co teraz o tym myśleć?
Sam przecież mówisz:
To nasza podróż poślubna.

WALTER
Te ponure wspomnienia
mrocznych czasów to faktycznie
nic dla ciebie – przecież byłaś wtedy
prawie jeszcze dzieckiem.

LISA
Tak, najdroższy.
(Na pokładzie pojawia się ubrana prosto, ale elegancko kobieta. Przystaje z boku, na wpół zwrócona ku publiczności. Nie widzi Waltera i Lisy. Lisa wpatruje się w nieznajomą.)

WALTER
Trzy lata przejdą w mig.
A Brazylia na pewno ci się spodoba.
Co ci jest, moja mała?
Gdzie tak patrzysz?

LISA
Ta kobieta tam…
(Walter obraca się ku nieznajomej.)

WALTER
I cóż w niej takiego dziwnego?

LISA
Wydaje mi się nieco dziwna.

WALTER
Cóż znowu, nie jest już najmłodsza,
wydaje się zamyślona…
(Lisa próbuje schować się za ramieniem Waltera, jednocześnie coś ją pcha w kierunku nieznajomej – chce się zbliżyć do niej i dokładnie się jej przyjrzeć.)
Co ci jest, Lisuniu?
Odpowiedz! Lisunia!

(Snop światła przecina ciemność dolnej sceny, na której pojawia się Oświęcim. Tyłem do publiczności, z dłońmi złożonymi na szwie spodni, stoi Lisa w mundurze SS przed Nadzorczynią.)

NADZORCZYNI
Co też wam jest, nadzorczyni Franz?
Czegóż się tak wahacie?
To wam nie przystoi!
Służycie ojczyźnie i Führerowi!

(Na statku Lisa przechyla się przez reling i w napięciu przysłuchuje rozmowie. Walter zaniepokojony obserwuje jej twarz.)

LISA
Tak jest!

NADZORCZYNI
Do roboty!

LISA
Tak jest!
(Scena z Oświęcimia znika.)

LISA
(na statku, szeptem)
Tak jest!

WALTER
Czy źle się czujesz?
To choroba morska?

LISA
Nie, rozbolała mnie głowa.

WALTER
Bardzo?

LISA
Tak, tak. Pójdę do kabiny.
Nie na długo. Nie musisz iść ze mną.
(Lisa odchodzi.)

(W kabinie. Bulaje są otwarte. Lisa siedzi przed lustrem.)

LISA
Marta? Czy to może być Marta?
Nie, niemożliwe!
(Nerwowo przeczesuje włosy.)
Dlaczego się nie odwróciła?
Może mnie rozpoznała?!
(Patrzy w lustro.)
Ach, jaka jestem blada!
Przeraziła mnie, Annelisę Franz?
Jaka bzdura!
Czego miałabym się bać?
Kogo miałabym się bać?
Nikogo, nikogo się nie boję.
Już zapomniane.
Marta dawno już nie żyje.
Została tam, z tymi pod czarną ścianą.

CHÓR
(basy za sceną)
Ściana śmierci, ściana śmierci.
Twoje ostatnie spojrzenie
– a potem – wszystko skończone.

LISA
Marta...? Nie wierzę. Nie, nie wierzę!

CHÓR
Krew nie stygła
na kamieniach podwórza…
Bezgłośny śmierci krok.
Nie ma dymów, mgła,
tępa, śmiertelna cisza.
I tylko krzyki. I jęki.

LISA
Takie podobieństwo…

CHÓR
Ściana śmierci, ściana śmierci..
Dzwonów ton, dzwonów ton,
dzwonów ton.

LISA
Bzdury, wszystko bzdury!
(Lisa naciska guzik w ścianie. Pojawia się steward.)
Moja prośba może się Panu
wydać kaprysem:
Chciałabym wiedzieć, kim jest
ta samotna dama na pokładzie.
I dokąd się udaje.

STEWARD
Ależ Madame…

LISA
Chojnie pana wynagrodzę.

STEWARD
Ale Madame…

LISA
Proszę, docenię pana uprzejmość.
A teraz niech Pan idzie!
(Steward odchodzi. Zjawia się Walter.)

WALTER
Jak się miewasz?
Jak miewa się twoja głowa?
Czy możemy teraz już iść potańczyć?

LISA
Nie wiem, czy powinnam…

WALTER
Proszę cię, spodziewają się nas,
samemu będzie mi niezręcznie.

LISA
Dobrze… więc… chodźmy.

WALTER
Chodźmy!
(Walter otwiera drzwi i przepuszcza Lisę. Lisa rusza korytarzem i nagle spostrzega nieznajomą, idącą wprost na nią. Lisa odwraca się na pięcie i biegiem, ciągnąc za sobą Waltera, wraca do kabiny. Walter patrzy na nią z podejrzliwym zdumieniem. Lisa zamyka drzwi i opiera się o nie plecami.)

LISA
Nigdzie nie idę!

WALTER
A to co ma znaczyć?!

LISA
Ach, nie pytaj.
(Lisa zamyka bulaj.)

WALTER
Co też ty ukrywasz?
Kim jest ta kobieta?
Dlaczego tak się jej boisz?

LISA
(Przestaje nad sobą panować.)
Ja i strach przed Martą?
Ona zawdzięcza mi życie!
Ja i strach przed Martą?
Przecież ona nie żyje!

WALTER
Same zagadki!
Co za Marta? Znasz tę kobietę?
Kto nie żyje? Komu uratowałaś życie?

LISA
Nie chcę o tym mówić.

WALTER
Muszę wiedzieć!
Nie chcesz?
Mam ją sam zapytać?

LISA
Ach, cicho, cicho!
Ona była tam, w tym piekle,
w Oświęcimiu.
(Walter i Lisa patrzą na siebie. Oboje są wstrząśnięci niespodziewanym wyznaniem.)

WALTER
Ty też tam byłaś?

LISA
Tak.

WALTER
W SS?

LISA
Tak, Walterze.

WALTER
Ty, Liso?

LISA
To był nasz obowiązek,
taki przyszedł rozkaz.
A ja wierzyłam w Führera.

WALTER
To koszmar! Ach, przepadły
wszystkie nasze plany…

LISA
Walter, Walter, Walter!

WALTER
Szanowany Niemiec
z żoną z SS u boku!
Jak mogłaś mnie tak zwieść,
przemilczeć taką rzecz?
Nie, niebywałe,
przerażające, przerażające,

przerażające, przerażające!
Przerażające, przerażające!
Jutro będzie we wszystkich gazetach
świata na pierwszych stronach:
Dyplomata RFN Kretschmer
ma za żonę nadzorczynię SS.
Zanim dotarł do kraju swojego
przeznaczenia został zdjęty z urzędu.
Ponury żart!

LISA
Walter, posłuchaj proszę…

WALTER
To jeszcze nie wszystko?
Jeszcze jeden cios, jeszcze jeden?

LISA
Boję się tylko jednego
– że ciebie stracę…!
Ten strach nocą ściskał mi gardło.
Ty spałeś, a ja
wpatrywałam się w ciemność.
Chciałam wrzeszczeć...!
Zrozum, najdroższy,
nie zgłosiłam się tam dobrowolnie.
Zostałam zmuszona… rozkazami…

WALTER
Kim jest ta Marta?
Kim jest ta Marta? Marta?

LISA
Marta jest Polką, więźniarką.
Była wyjątkowa…
sama nie wiem dlaczego.
Duma i pogarda, nienawiść…
– wszystko to razem.
Chciałam ją sobie podporządkować.
Och, nie wolno ci myśleć, że brałam
udział w tych okropnościach,
które odbywały się w Oświęcimiu.

WALTER
Mów dalej!

LISA
Nigdy nikogo nie uderzyłam.
Umieli to docenić, o, umieli docenić!
Tak wiele robiłam dla Marty:
załatwiałam jej lekarstwa,
umożliwiłam jej randkę z ukochanym,
w wielkim sekrecie, z jej miłością!
Takie rzeczy też się działy
w Oświęcimiu!

WALTER
I co się z nią stało, z tą Martą?

LISA
Nie umiała docenić
mojej pomocy i dobroci.
Za ciężką przewinę
trafiła do bloku śmierci.
To oznaczało koniec…
stamtąd nikt nie wychodził żywy.
Żal mi jej było…

WALTER
Wątpliwe to twoje
współczucie nadzorczyni.

LISA
Och, nie karz mnie, nie trzeba, posłuchaj, powiem ci wszystko, wszystko…
Z Martą nie było łatwo.
To nie ja ją – to ona mnie pokonała
swoim uporem,
swoim żelaznym milczeniem…
One nas nienawidziły, Walterze.
Nawet u progu śmierci
Marta miała to spojrzenie,
to przeszywające,
bolesno-nienawistne spojrzenie…

WALTER
Jeśli tą pasażerką jest Marta,
to, do diabła, jesteśmy załatwieni!

LISA
Nie, nie, nie! To nie Marta!
Nie mogła przeżyć, przeżyć.
Z bloku śmierci nikt nie wracał,
nikt stamtąd nie wychodził żywy!

WALTER
Próbuję cię zrozumieć:
byłaś trybikiem, jak drewienko,
porwane z nurtem wody?

LISA
Mój Walter!
(*Pukanie do drzwi. Wraca steward.*)

STEWARD
Madame, złamałem przepisy
i spełniłem pani prośbę.
Dama ta jest Angielką. Podróżuje
do Brazylii. Numer jej kabiny to 45.
Podróżuje sama, madame.
(*Steward przyjmuje pieniądze od Lisy
i wychodzi.*)

LISA
Precz, duchy ciemności!
(*Lisa otwiera znów bulaj.*)

WALTER
Mój Boże!
Jakie to jednak wszystko jest proste!
My, Niemcy, lubimy sami dręczyć się
analizami, strasznymi tworami własnej
wyobraźni i jakimiś mglistymi tajemnicami. Jesteśmy sentymentalni.
Ta cecha czyni nas jednak czystszymi.
*(Lisa i Walter dłoń w dłoń wychodzą
z kabiny na pokład. Nieznajoma
kobieta stoi w tym samym miejscu
i patrzy w dal. Walter i Lisa
mimowolnie przystają.)*

WALTER
Naprawdę powiedziałaś mi wszystko?

CHÓR
(*za sceną*)
No powiedz! Powiedz mu! Powiedz!

LISA
Wszystko, wszystko!

CHÓR
Nie, nie, nie, nie, nie!
Nie powiedziałaś wszystkiego,
nie powiedziałaś!

LISA
Wszystko!

CHÓR
Więc przemówią teraz inni,
inni przemówią teraz, niech mówią!

LISA
Wszystko! Wszystko!

OBRAZ DRUGI
APEL

Dzwon. Światło w górnej części sceny gaśnie, jednocześnie rozjaśnia się stopniowo dolna część sceny.
Po prawej i lewej stronie sceny znajdują się schody. Lisa schodzi z prawej strony, nieznajoma z lewej. W połowie schodów obie kobiety stają i wpatrują się w siebie z napięciem. Walter cofa się krok od skraju pokładu i siada bokiem do publiczności, na szezlongu.
Niżej pojawia się Oświęcim: długie, niskie baraki, wieżyczki strażnicze, betonowe słupy, zakrzywione do wewnątrz ogrodzenie, reflektory, drut kolczasty, w który owinięte jest wszystko: ziemia i niebo.
Obozowy dzwon bije wolno dalej. Wczesny poranek. Na otwartym placu zaczyna się apel więźniarek.
Ustawione w szeregach, stoją w pasiakach przed barakiem. Nadzorczynie po niemiecku wykrzykują numery więźniarek: 7566… 7894… 17195… nieco z boku grupa esesmanów przygląda się apelowi.

1. ESESMAN
Jak też tu jest nudno, Hans!
Żadnego klubu, żadnego kina
i żadnych dziewczynek…
Zdechnąć można z nudów.

2. ESESMAN
Tu jednak jest przyjemniej,
niż na froncie wschodnim.
Możesz sobie strzelać,
ale nikt nie strzela do ciebie.

1. ESESMAN
Ach, do diabła,
ale problemy są wszędzie.
Na przykład łatwo sobie zabijać
wrogów Reichu – ale co robić
z ciałami! W końcu to bagatela
20.000 dziennie!
Tak, to nie takie proste.

2. ESESMAN
Nasza praca, panowie,
może nie zawsze jest miła, ale godna.
Wypełniamy przecież wolę Führera!
Czyścimy ziemię pod niemiecki,
wielkoniemiecki Reich.
Tu, w Oświęcimiu,
piszemy historię.

3. ESESMAN
Tylko coś za wolno nam idzie.
Nie 20.000, tylko 100-, 200.000,
tysięcy, tysięcy…
Dziennie musimy likwidować
po milionie!

NADZORCZYNI
Führer dostarczy nam
stosownych narzędzi.

1. ESESMAN
Unicestwianie ludzi to też gałąź wiedzy.

2. ESESMAN
Także podczas zabijania naszych
wrogów zachować należy porządek,
tak, należy zachować porządek.

1. ESESMAN
Tak, porządek być musi.
(Dwie kobiety na schodach znów pojawiają się w kręgu światła, jednak tym razem ubrane są inaczej: Lisa w czarnym mundurze SS, Marta w pasiaku. Marta staje w rzędzie więźniarek, Lisa dołącza do grupy mężczyzn z SS.)

3. ESESMAN
Ludzie to słaby materiał opałowy.
Kiepsko się palą.

1. ESESMAN
Wiecznie te wrzaski.

2. ESESMAN
Wrzask na okrągło!

3. ESESMAN
Panno Franz, czekamy na panią!

1. ESESMAN
Panienka dziś tak czarująca,
jak jeszcze nigdy dotąd.

3. ESESMAN
Ukrywanie urody, panno Franz,
można by uznać za przestępstwo.

2. ESESMAN
Nie wolno pani urody
chować pod mundurem.

1. ESESMAN
Panno Franz…

1., 2. i 3. ESESMAN
Nawet jeśli to mundur SS!

CHÓR
(*więźniarki na scenie*)
Odgrodzony kratami od nieba,
to Oświęcim. Odgrodzony kratami
od nieba, to Oświęcim.
Nazywa się ciebie więzieniem,
więzieniem, Oświęcimiu.
Nazywa się ciebie obozem pracy,
obozem pracy, Oświęcimiu.
Z więzienia wypuszczają na wolność.
Z obozu można wrócić, można wrócić.
Jednak twoje bramy Oświęcimiu,
Oświęcimiu, przepuszczają
tylko w jedną stronę: wchodzących.
(Apel skończony. Więźniarki i esesmani odchodzą. Na scenie pozostaje Lisa i Nadzorczyni.)

NADZORCZYNI
Jesteś pojętna, dziecinko:
można kierować więźniarkami
przy pomocy ich samych.

LISA
Trzeba mieć w grupie jedną zaufaną.
Jej prędzej będą słuchać, niż nas.

NADZORCZYNI
Brawo!

LISA
Wybrałam sobie już taką.

NADZORCZYNI
A kogo?

LISA
To Polka, młoda dziewczyna…
nazywa się Marta.
Mocny charakter.
Podoba mi się to.

NADZORCZYNI
Mi też. Do pracy.
(Lisa i Nadzorczyni odchodzą. Marta stoi w drugim końcu sceny i patrzy za odchodzącą Lisą.)

MARTA
Wciąż mi się przygląda.
Jest taka uprzejma i uważająca.
Cóż to może znaczyć?
Może ta Niemka jest dobrą kobietą?
Czy to możliwe, żeby była ludzka?
Do czego mnie potrzebuje?
Do czego, do czego, do czego?

OBRAZ TRZECI
BARAK

Wieczór. Barak żeński. Więźniarki wracają z pracy. Niektóre przyjechały dopiero tego dnia. Tłoczą się przy wejściu i lękliwie rozglądają po pomieszczeniu. Podbiega do nich stara kobieta, która postradała zmysły.

STARA
Nowicjuszki, nowicjuszki, ha, ha, ha!
Nowicjuszki, nowicjuszki, ha, ha, ha…!

YVETTE
(*przestraszona*)
Wiedźma! Wiedźma!

STARA
O, jakie tłuste i dobrze odżywione,
patrzcie, ha, ha, ha…
Ha! Ha! Ha!...

VLASTA
Uszczypnij mnie, uszczypnij mnie,
uszczypnij mnie: czy ja śnię?

STARA
Już po was! Jedyne wyjście stąd
jest przez komin krematorium!
Ha! Ha! Ha! Ha!

YVETTE
Wiedźma! Wiedźma!

VLASTA
Uszczypnij mnie, uszczypnij mnie!
Czy ja śnię?

MARTA
Nie bój się, moje dziecko, nie bój się…
To nieszczęśliwa kobieta.
Postradała zmysły.
Ze wszystkich,
którzy z nią tu przyjechali,
tylko ona jeszcze żyje.

VLASTA
A inni? Na co oni umarli?

STARA
Na katar, na katar, głuptasku,
głuptasku, głuptasku! Ha! Tu umiera
się na katar, na katar! Na katar!

KRYSTYNA
(*do przybyłych kobiet*)
Wchodźcie i rozgośćcie się.
Opowiadajcie, skąd jesteście?
Gdzie wasza ojczyzna? Gdzie?

CHÓR
W Warszawie, Kijowie, Salonikach,
Rydze, Smoleńsku, Zagrzebiu,
Budapeszcie, Pradze, Brukseli,
Mińsku, Paryżu.

KRYSTYNA
(*do Yvette*)
A ty, córciu?

CHÓR
W Krakowie, Kopenhadze.

YVETTE
Mam na imię Yvette.

KRYSTYNA
Yvette.

YVETTE
Powinnam je zapomnieć,
tak mi poradzono.
Widziałam listę:
jestem na niej czarnym krzyżykiem.
Tylko tym, tylko tym.

KRYSTYNA
Skąd jesteś?

YVETTE
Z Francji, z miasta Dijon.
Mieszka tam moja matka.
Ojciec poszedł na wojnę.

KRYSTYNA
Już późno, kładźcie się spać.
I śnijcie o wolności.

(Wszystkie wchodzą na swoje prycze. Światło punktowe prześlizguje się po pryczach, ukazując twarze kobiet.)

VLASTA
I znów minął dzień.
Czy zbliżyłyśmy się do wolności,
czy do grobu? Do czego nam bliżej?

CHÓR
(za sceną)
Wytrwać, wytrwać…
nawet w tym piekle.

MARTA
Człowiek jest przecież człowiekiem.
W tym nasza nadzieja.

CHÓR
Dzielnie wytrwać w bólu,
dzielnie w krwi wytrwać…

BRONKA
Jak to boli, być człowiekiem.
Jak boleśnie…

CHÓR
Noc nie będzie trwać wiecznie,
nie będzie.

HANNAH
Jednak świtu
nie dane nam będzie przeżyć…

CHÓR
Wytrwać, wytrwać,
nawet w tym piekle…

VLASTA
I znów minął dzień.
Czy zbliżyłyśmy się do wolności,
czy do grobu?

BRONKA
Jak boleśnie być człowiekiem.

CHÓR
…w tym piekle, w tym piekle.

MARTA
Uciekam, uciekam, nawet umierając
– najważniejsza jest wolność.
Ja chcę żyć! Mamo, mamo!
Najgorsza jest bezsilność.

CHÓR
(za sceną)
Ściana śmierci, ściana śmierci…

MARTA
Czy ludzie przypomną sobie kiedyś
o nas, zrozumieją,
czym jest nasze życie?
Nasze męki, nasze cierpienia?

HANNAH
Po wojnie pojedziesz do nas.
Zobaczysz wtedy moje miasto,
Saloniki. Ach, jak piękne jest u nas
morze, czystsze niż niebo!
Pamiętasz jeszcze drogę?

MARTA
Pamiętam wszystkie twoje prośby,
ale pojedziemy przecież razem?

HANNAH
Nie, Marto, nie. Ja umrę…
Jestem Żydówką, Żydówką.
A ta gwiazda, którą noszę, ta gwiazda
tu jest znamieniem śmierci!

MARTA
Przyjdzie czas, w którym zapomnisz
o strachu i będziesz żyć,
śmiać się, kochać.
Trzeba zawsze wierzyć w najlepsze.

HANNAH
Czy naprawdę będę kiedyś jeszcze
śmiać się, a nawet kochać?

MARTA
Dlaczego, powiedzcie mi dlaczego
tak bardzo pragniemy żyć?

HANNAH
Bo jesteśmy ludźmi,
ludźmi, Marto, rodzącymi się do życia.
(W odległym rogu baraku Bronka potajemnie modli się przed obrazkiem i ogarkiem świeczki.)

BRONKA
Święty Boże, Jezu Chryste!
Aniele Boży!
Wybacz mi grzechy moje ciężkie.
Błagam cię we łzach: proszę spraw,
proszę spraw, proszę spraw
by przeminęły mroczne burze,
by znów zaświeciło słońce,
by były syte, zdrowe
i miały buty – moje dzieci.
Mój Janek, mój Zbyszek,
moja Adelka i Krystynka.
I pokaraj naszych oprawców,
o Panie, pokaraj tych,
co nas dręczą…
Amen…
(Krystyna cicho podchodzi do niej)
Och! Kto to?

KRYSTYNA
Nie bój się. To ja, Krystyna.
Przyniosłam ci wosku na świecę.
Zabrałam potajemnie z biura.

BRONKA
Pan Bóg o tobie nie zapomni!

KRYSTYNA
Już mnie zapomniał – i inne też.

BRONKA
Nie mów tak, opamiętaj się,
opamiętaj się, opamiętaj się.

KRYSTYNA
Bóg odwrócił się od nas.
Powiedz, dlaczego wybaczył
swoim oprawcom?
Czy można wybaczyć mordercom?

BRONKA
Cicho, milcz, obrażasz Boga.
Módl się, módl.

KRYSTYNA
Dlaczego mam milczeć?
Dlaczego?
Bóg, nasz Pan, nie chce mnie słuchać!
Nie chce mnie słuchać.
Bronka, a może Bóg znowu
stał się człowiekiem i umarł,
został zamordowany tu,
w Oświęcimiu?

BRONKA
Grzeszysz, grzeszysz, milcz!
(Wraca do modlitwy.)
Rozumiesz nas i wspierasz,
Panie, Jezu Chryste!

YVETTE
(Zwraca się do Bronki.)
Dlaczego sie złościsz?
Porozmawiaj ze mną trochę.

BRONKA
Jesteś taka podobna do mojej córki.
Daj mi rękę.
Wtedy będzie mi się zdawało,
że jest przy mnie.

YVETTE
Potrafisz się tak ładnie modlić.
Bóg cię wysłucha.
Powiedz, czy Niemcy mają Boga?

BRONKA
Boga mają wszyscy.

YVETTE
A jakiego mają Niemcy?
Czy ma kij, jak kapo?

BRONKA
Nie wiem.

YVETTE
Moja babcia wszystko
zawsze wiedziała.
Zaraz umiałaby mi powiedzieć,
co nas czeka, co z nami będzie.

MARTA
(cicho)
Co nas czeka, co z nami będzie…

YVETTE
Co mnie czeka, powiedz!

BRONKA
Śpij, córuś, śpij, śpij.
(W baraku zapada cisza. Nagle z hukiem otwierają się drzwi, słychać język niemiecki, Katia zostaje wtrącona do wnętrza i rzucona o podłogę. Więźniarki zrywają się z łóżek. Lisa stoi z boku i obserwuje uważnie rozwój wypadków.)

MARTA
Wody, szybko, szybko!

KRYSTYNA
Wody przynieście, szybko!

KATIA
(jęcząc)
Nie, nie, nie poddam się!
Nie ulegnę!

MARTA
To Rosjanka! Rosjanka!

KRYSTYNA
Potrzeba świecy!

HANNAH, MARTA
Dawajcie świecę!

KRYSTYNA, HANNAH
Zamknijcie drzwi!

MARTA
Zamykajcie!

VLASTA
Tu jest woda!

KRYSTYNA, HANNAH, MARTA
Woda!

KATIA
Nie! Nie ulegnę wam!

VLASTA, KRYSTYNA, HANNAH
Cierpliwości!

MARTA
Wytrzymaj jeszcze trochę.

KAPO
(Zakradła się.)
Precz stąd, precz stąd!
Jazda!

KATIA
Nie poddam się!

STARA
Nowa, nowa, nowa!
Ha, ha, ha! Nowa, nowa, ha, ha!

WSZYSTKIE
Uspokój się! Uspokój się!
Spojnie, całkiem spokojnie!

KATIA
Ach! Nie, nie poddam się,
nie ulegnę wam!

KAPO
Strażniczko!
Proszę zobaczyć: kartka!
I to ja ją odkryłam!
Ja, ja, pani strażniczko! Ja, ja!
(Lisa prędko podchodzi. Bierze kartkę i oświetla ją latarką.)

LISA
Po jakiemu to?

KAPO
Po polsku, zdaje się, po polsku.

LISA
Kto może to przeczytać? No? Kto?
(Lisa powoli idzie między pryczami, wpatrując się w twarze kobiet. Przy Marcie nagle się zatrzymuje.)

LISA
Ty czytaj! To rozkaz!
Czytaj na głos!
(Marta występuje i bierze kartkę z dłoni Lisy. W górnym rogu sceny pojawiają się na ekranie litery zaszyfrowanej wiadomości podziemnej organizacji obozowej: Wiadomość wysłana… czekać na połączenie…)
(Katia dochodzi do siebie, podnosi się z ziemi i słucha Marty.)

MARTA
„Najdroższy, mój najdroższy Tadku!
Nie mam już siły znosić
tego rozstania… wciąż o tobie śnię,
jesteś tak blisko i tak daleko zarazem.
Czy kiedykolwiek jeszcze cię zobaczę?
I kiedy? W miłości mojej
jest całe moje życie i nadzieja…!"

LISA
Dość! Dawaj!
(Lisa ogląda jeszcze raz uważnie kartkę, potem składa ją i wkłada do kieszeni.)

LISA
(skinąwszy na Katię)
Jutro masz karcer.
To lekcja dla ciebie.
Rozejść się!

WSZYSTKIE
(do Katii)
Bądź bardzo spokojna,
bardzo spokojna.
(Rozchodzą się do swoich łóżek. W baraku znów zapada cisza. Marta pozostaje obok Katii.)

KATIA
Dziękuję wam… pomogłaś…
nie bałaś się śmierci, nie bałaś…

MARTA
Cicho, cicho…
udało się, widzisz przecież.

KATIA
Świetnie wymyślone,
sprytnie i przemyślnie.
Kim jest ten Tadek?

MARTA
To mój narzeczony.
Dwa lata temu już
nas tu przywieźli i rozdzielili.
Jednak serce mówi mi:
on żyje i jest bardzo blisko.
Jednak powiedz, kim jesteś? Skąd?

KATIA
Ze Smoleńska, jestem nauczycielką.
Na imię mi Katia.

MARTA
Katia, Katiuszka. Kasia, Kasieńka.

CHÓR
(za sceną)
Z więzienia wychodzi się na wolność.
Z obozu można wrócić.
Ale przez twoją bramę
przejść można tylko w jedną stronę:
do środka, Oświęcimiu, Oświęcimiu.

KATIA
A ty jak się nazywasz?

MARTA
Marta.

KATIA
Jakie ładne imię,
takie wiosenne, wiosenne.
(W górnej części sceny oświetlony zostaje pokład statku. Walter siedzi na szezlongu. Lisa stoi na proscenium i przygląda mu się.)

MARTA
Śpij, siostro.

LISA
Później dowiedziałam się,
że Marta mnie okłamała.
Wszystkie one nas nienawidziły,
Walterze! Ja… my wszystkie,
które byłyśmy w obozie na służbie,
nie mogłyśmy tego znieść.
Słyszysz mnie, Walterze?
Dlaczego milczysz?

KURTYNA

AKT DRUGI

OBRAZ CZWARTY
MAGAZYN

Wstęp muzyczny. Kurtyna. Poranek. Budynek magazynu obozowego. Zrzucone na sterty walizki, meble, instrumenty, wózki dziecięce, ubrania, buty. Więźniarki – wśród nich Marta, Katia, Krystyna, Vlasta i Hannah – sprawdzają i sortują zgromadzone tu rzeczy. Lisa nadzoruje ich pracę.

(Wchodzi 1. Esesman. Jego rozmowa z Lisą dobiega przez głośniki.)

LISA
Heil!

1. ESESMAN
Heil! Ty znasz się na skrzypcach,
na cholernych skrzypcach!

LISA
A po co ci skrzypce?
Masz przecież inne zabawki.

1. ESESMAN
Nasz komendant jest znawcą muzyki
i rozkazał, by dostarczyć mu
najlepsze skrzyce.
Wśród naszych więźniów jest,
jak się okazuje, słynny skrzypek;
ma się on nauczyć
ulubionego walca komendanta,
a potem zagrać mu go,
zanim pójdzie do gazu.
W ten sposób
na coś się jeszcze przyda.
(Lisa podaje esesmanowi futerał skrzypcowy z instrumentem.)

LISA
Weź te. Według kwitów są bezcenne.
Weźmiesz je sam?

1. ESESMAN
No co ty, żarty sobie stroisz?
Mam wędrować z nimi przez obóz?
Wydam muzykowi rozkaz,
żeby sam je sobie odebrał.
(Esesman odchodzi. Kobiety pracują dalej. Wchodzi Tadeusz i staje na baczność przed Lisą. Za jedną ze stert kufrów ukazuje się Marta. Widzi Tadeusza, zamiera i dłońmi zakrywa usta, by nie krzyknąć i się nie zdradzić. Również Tadeusz jest wstrząśnięty i w milczeniu wpatruje się w Martę. Lisa uważnie obserwuje Martę i Tadeusza, stojących w dwóch rogach magazynu. Zdaje się, że coś podejrzewa. Gestem wskazuje Tadeuszowi skrzypce i wychodzi. Marta i Tadeusz padają sobie w objęcia.)

MARTA
Ty żyjesz? Ty żyjesz? Ty żyjesz?

MARTA
Myślałam o tobie każdego dnia.
Modliłam się, miałam nadzieję,
wierzyłam!

TADEUSZ
Ona żyje, moja najdroższa!
Moja wspaniała Marta, taka piękna!
Moja delikatna Marta, tak czuła!
Moja biedna Marta, jaka biedna!

MARTA
Ja, biedna?
Dlaczego?
Jestem taka szczęśliwa!
Znów jesteśmy razem!
(Tadeusz całuje Martę.)

MARTA
Jak tu trafiłeś?

TADEUSZ
Mam odebrać skrzypce.

MARTA
Po co? Po co?

TADEUSZ
Na koncert.

Rozkazali mi nauczyć się walca
i go zagrać.

MARTA
Uważaj tylko, mój ukochany.

TADEUSZ
Wszystko pójdzie gładko.

MARTA
Tadek, powiedz,
przeraził cię mój widok?
Taka odrażająca!
Cała w łachmanach… bez włosów…
(Tadeusz głaszcze Martę po ogolonej głowie.)

TADEUSZ
Jesteś najpiękniejsza na całym
świecie, na całym świecie!

MARTA
Niemal wszystko nam zabrali,
ale miłości nikt nam zabrać nie może.

TADEUSZ
Bo nasza miłość trwać będzie
wiecznie, cokolwiek by się nie
działo, cokolwiek by miało się zdarzyć.

MARTA
Najdroższy mój!

TADEUSZ
Pamiętasz jeszcze, jak zabłądziliśmy
kiedyś do ciemnego, pustego
wiejskiego kościółka?
Byliśmy sami i w milczeniu
wspinaliśmy się na galerię.
Powiedziałaś wtedy: Ach, zagraj…

MARTA
Ach, proszę zagraj dla mnie,
proszę, zagraj dla mnie, będziemy
tylko udawali, że to nasz ślub,
nasz ślub, nasz, nasz ślub.
Proszę, zagraj dla mnie,
tak, zagraj, zagraj, zagraj,
będziemy udawali, że to nasz ślub.
Proszę, zagraj dla mnie,
zagraj dla mnie, tylko dla mnie,
dla mnie.

TADEUSZ
Podszedłem do organów
i zacząłem grać.
Byłaś tuż przy mnie.
Tak blisko jak teraz.
Cała twoja twarz
promieniała szczęściem.
Kocham cię, kocham cię, Marto…
(Nagle wchodzi Lisa. Tadeusz i Marta zamierają.)

LISA
Ach, znacie się?
I to chyba dobrze?
Żądam odpowiedzi! No?

TADEUSZ
Jesteśmy zaręczeni…

Byliśmy zaręczeni w tym świecie,
który zna jeszcze zaręczyny.

LISA
(przymilnie)
A więc… złamię dla was przepisy,
tylko dla was, dla was, tylko dla was.
Inny esesman dałby wam karcer.
Ja jednak chcę pomóc.
Mam nadzieję,
że będziecie potrafili to docenić
i w przyszłości będziecie mi wdzięczni.
(Tadeusz i Marta milczą. Lisa wyjmuje kartkę z kieszeni i drze ją.)
Wasza tajemnica nie jest już tajemnicą.
Darowuję wam to rendez-vous.
(Pojawia się Katia. Widząc Martę i Tadeusza rzuca się przejęta ku nim.)

KATIA
Uwaga, uwaga! To nadzorczyni Franz!

MARTA
(szczęśliwa)
Pozwoliła nam.

KATIA
Uważajcie, szczególnie na nią.
Ona działa z ukrycia,
zaatakuje was gdy się odwrócicie.
Uważajcie, to morderczyni,
ale zabija rękami innych.
(do Tadeusza)
Cześć, Tadeusz!

MARTA
(zdumiona)
Ach, znacie się?

KATIA
Ta kartka, pamiętasz?
To Tadeusz mi ją dał.
(do Tadeusza)
Marta mnie uratowała,
uratowała nas wszystkie.
(Tadeusz obejmuje Martę.)

(Głośne dźwięki walca płyną z mikrofonu.)

KATIA
A to co?

TADEUSZ
Ulubiony walc komendanta.
Jest wielkim „znawcą muzyki".

OBRAZ PIĄTY
WARSZTAT

Dzień. Małe pomieszczenie w baraku męskim: rodzaj stolarni albo warsztatu grawerskiego. Na ścianach wiszą srebrne talerze, na stole stoją drewniane klocki. Tadeusz czyta kartkę. Na ekranie pojawia się tekst: Wasza wiadomość dotarła na czas do Krakowa. Dziękujemy za cenne informacje. Wiedzcie: Kijów wyzwolony! Trwajcie, przyjaciele i bądźcie ostrożni!

TADEUSZ
(z gorzką ironią)
O ile tu w ogóle można
być ostrożnym – spróbuję…
(Kroki. Tadeusz szybko chowa kartkę. Wchodzi Lisa, przegląda szkicowniki i ogląda strugane klocki.)

LISA
Słyszałam, że jesteś muzykiem.

TADEUSZ
Tak.

LISA
(wskazując narzędzia)
A to?

TADEUSZ
Trudnię się tym… taki rozkaz.
(Tadeusz przygląda się Lisie. Ona bierze do ręki mały medalion i studiuje rysunek na nim.)

LISA
To Marta? Oczywiście, to ona.
No, no… Obozowa Madonna!
Dlaczego nie ma włosów?

TADEUSZ
Tak przecież teraz wygląda.
Jeśli przeżyję, jeśli przeżyję…
wtedy namaluję ją raz jeszcze,
wtedy namaluję nowy obrazek.

LISA
Mogą jej urosnąć nowe włosy.
Zapamiętaj: mogłyby, mogłyby.
Nie próbujesz się spotykać z Martą?

TADEUSZ
Nie chcę by ryzykowała.

LISA
Ryzykowała? Jak?

TADEUSZ
Żeby Marta była przeze mnie bita…

LISA
Obozowa Madonna?
A jeśli podaruję wam randkę?

TADEUSZ
(zdecydowanie)
Nie pójdę.

LISA
Ale dlaczego nie, dlaczego?
Czeka na ciebie,
a i ty chciałbyś ją zobaczyć!

TADEUSZ
Oboje jesteśmy w obozie.
Marta i ja.
Oboje jesteśmy w obozie.
Marta i ja. Marta i ja.
Marta i ja.

LISA
To moja ostatnia propozycja.
Przemyśl ją sobie.
Jutro będzie za późno.

TADEUSZ
(uśmiechając się szyderczo)
Zrozumiałem, ale nie pójdę, nie pójdę.
Nie potrzebuję pani uprzejmości.
(Lisa gwałtownie się odwraca i odchodzi.)
Nie chcę być pani nic winien,
Annelise Franz.
(Tadeusz znika w głębi sceny w ciemnościach.)

(Ponownie pojawia się w świetle pokład statku. Walter siedzi na szezlongu.)

LISA
Nie chciał żadnych uprzejmości
z mojej strony, Walterze!
Wszystko rozumiał.
Chociaż wiedział,
że jest skazany na śmierć, odmówił mi.
Oni wszyscy byli
oślepieni nienawiścią.
Walterze, słuchasz mnie?
Dlaczego nic nie mówisz?
Dlaczego cały czas milczysz?

OBRAZ SZÓSTY
BARAK

Wieczór. W baraku. Marta w kręgu kobiet. Trzyma w dłoniach bukiet kwiatów. Wszyscy są radośni.

KRYSTYNA, HANNAH, KATIA,
BRONKA, VLASTA, YVETTE
Gratuluję, gratuluję,
wszystkiego najlepszego,
wszystkiego najlepszego…
Marto!

MARTA
Dziękuję wam, przyjaciele!

WSZYSTKIE
Gratuluję, gratuluję, gratuluję..

MARTA
Dziękuję wam, przyjaciele!

WSZYSTKIE
Wszystkiego najlepszego,
wszystkiego najlepszego…

MARTA
Bardzo dziękuję, kochane!

WSZYSTKIE
Serdeczne życzenia z okazji urodzin,
z okazji urodzin.

MARTA
Dziękuję, przyjaciele!

WSZYSTKIE
Z okazji urodzin! Marto!

MARTA
Dziękuję wam, moi przyjaciele!

HANNAH i BRONKA
Ile skończyłaś lat?

MARTA
Dwadzieścia.

WSZYSTKIE
Dwadzieścia!

WSZYSTKIE
Życzymy ci rychłej wolności,
rychłej wolności! Rychłej wolności!

MARTA
(w swobodnym przekładzie Sándora Petöfi, 1823-1849)
Gdyby zawołał mnie On, Pan i Bóg:
Córko, twoje życie się kończy
– wybieraj, jaka ma być twoja śmierć?
Wtedy powiedziałabym Mu,
Stworzycielowi:
Niech wokół będzie złoty blask jesieni,
łagodnej i cichej i przesyconej
słodkim winem.
Niech mi ptaszę śpiewa,
Pozostałe z wiosny jeszcze
w drzew gałęziach.
Jak w złotej mgle wieczoru
Słońce zachodzi
nie znacząc śladu na niebie,
chciałabym śmierci spojrzeć w oczy
dopiero, gdy będzie już koło mnie.
Jak to ptaszę w koronie drzewa,
Zaśpiewam na pożegnanie
jeszcze pieśń, jeszcze pieśń,
co sięga aż na serca dno
i w najwyższe nieba sfery.
I wtedy zamkniesz usta moje
pocałunkiem gorącym i bolesnym,
ukochany, przyjacielu, dzielny i piękny,
najlepsza istoto tego świata!
Jeśli się na to nie zgodzi Pan Bóg –
chcę umrzeć wiosną, na wojnie,
gdy w sercach tych, co dzielni,
czerwone róże zakwitną
– zwycięstwa znak!
Jak wojenne słowiki zabrzmią rogi,
a wtedy śmierć wyrośnie z serca mego
jak krwiście czerwona kwiatów więź.
I wtedy zamkniesz usta moje
pocałunkiem co nie boli,
ty, wolności moja, cudowna,
ty, wolności, najlepsze,
co w królestwie niebieskim istnieje!
(w zamyśleniu)
Ilonka, Ilonka, nie możesz już
śpiewać tej pieśni, która jest twoją.
Ty wolności już nie doświadczysz.
A my?

HANNAH
(do Marty)
Ty doświadczysz jeszcze wolności,
wierzę w to, że doświadczysz.

MARTA
I ty także jej doświadczysz, ty także.

KRYSTYNA
Niedługo już przyjdzie
kres wyczekiwania!

YVETTE
Przyjmij tę marchew i cebulę.

MARTA
Dziękuję wam.

VLASTA
I chusteczkę ode mnie..

BRONKA
Od kogo są te róże, takie piękne?

MARTA
Od Tadeusza. Przesłał mi je
potajemnie przez przyjaciół.
Naprawdę, czy istnieją piękniejsze?
(rozmarzona)
Ach, zagraj, proszę zagraj dla mnie.
Proszę, zagraj dla mnie, będziemy
udawali, że to nasz ślub, nasz ślub.
Proszę, zagraj dla mnie,
tak zagraj, zagraj… ach, zagraj.
(W drzwiach pojawia się kobieta,
która krzyczy: Nadzorczyni!.
Wszystkie rozbiegają się w różne
strony. Lisa przywołuje Martę.)

LISA
(niedbale)
Posłuchaj, Marto, jeśli chcesz,
może cię jutro odwiedzić Tadeusz.
No? Nie cieszysz się?

MARTA
Cieszę… cieszę się…

LISA
Jakoś nie bardzo.
(Spostrzega róże.)
Skąd te róże?

MARTA
Mam dziś urodziny.

LISA
Na pewno od Tadeusza?
Oczywiście, on… potajemnie?
No, popatrz! A więc dowiedz się,
obozowa Madonno!
On tu jutro nie przyjdzie.
Jesteś mu niczym.
Proponowałam mu, by tu
przyszedł, ale odmówił.

MARTA
Jeśli odmówił,
musi mieć swoje powody.

LISA
Co?
Odmówić spotkania z narzeczoną?
Nie wspierać jej?
Tylko Polaczki zdolni są
do czegoś takiego!

MARTA
Co wy o nas wiecie,
pani nadzorczyni z KL!
Tadeusz ma rację, Tadeusz ma rację,
Tadeusz ma rację…!

LISA
(grożąc)
Ty mi za to zapłacisz!
I to już bardzo niedługo,
bardzo niedługo!
(*Odchodzi.*)

CHÓR
(za sceną)
Rację ma, rację ma Tadeusz,
rację ma, rację, Tadeusz ma rację!

MARTA
Tadeusz ma rację, ma rację…
(Bronka i Yvette siedzą na swoich
pryczach.)

YVETTE
No, powtarzaj, powtarzaj: je vis
– ja żyję, tu vis – ty żyjesz, elle vit
– ona żyje, ona żyje.

BRONKA
Je… tu… nie potrafię, córciu.

YVETTE
Jaka pani trudna!
Jak już przyjedzie pani do Dijon,
będzie pani musiała mówić
tylko po francusku!
No, powtarzaj, powtarzaj za mną:
je vis – ja żyję, tu vis – ty żyjesz,
elle vit – ona żyje, ona żyje.
Je vis, tu vis, elle vit.

BRONKA
Vis… vis… Żyję, ja, Elle… vit – ona
żyje, ona żyje, ona żyje, ona żyje.

VLASTA
Ciekawe co się z nami stanie,
gdy skończy się wojna?

YVETTE
Je vis – ja żyję, żyję,
Elle vit – ona… je… Elle… tu… vis…
tu… vis… vis… je… ja ży… ję…

BRONKA
Ona żyje, ja… żyję… tu vis… ty ży-
jesz… Ona żyje, Elle vit… ona żyje,
ona żyje, ona żyje. Elle, tu vis…

HANNAH
Ja pójdę znów na studia – wszystko
już zapomniałam.

KRYSTYNA
A ja pójdę do pracy, tęsknię za pracą,
która byłaby spełnieniem,
która dawałaby mi radość!

VLASTA
A ja nie chcę tylko żyć dla pracy.
Chcę wyjść za mąż, cieszyć się życiem
u boku mężczyzny, chodzić potańczyć
na przyjęcia, bale, wesela.
Rok, dwa lata, wciąż i wciąż.
Tańczyć, chodzić potańczyć, tańczyć.

MARTA
(do Katii)
Ach, opowiedz o swojej ojczyźnie,
o Rosji!

KATIA
A czy można o tym opowiedzieć?

MARTA
Więc zaśpiewaj.
Jakąś piosenkę ludową. Proszę!

KATIA
Starą piosnkę?
Którą wybrać?
Może tę?
Babka często ją śpiewała:
Dolino moja, dolino moja,
bezgraniczna dali.
Czego na polu tym w dolinie nie było,
Nie było grzybów, ani roślin, ani jagód,
Tylko mały gaj, tylko mały, zielony gaj.
Za gajem tym już błyska,
już wcześnie ranek,
Błyska już wcześnie ranek,
wynosząc w górę słońce.
A to słońce zimowe, nie grzeje tak, jak
latem, A mój luby, luby,
nie kocha mnie tak, jak dawniej…
Dalej nie pamiętam.
Zapomniałam, zapomniałam.

MARTA
Jaka piękna, stara piosnka ludowa,
dalekie brzmienie…

KATIA
To dla nas znaczy Rosja… ojczyzna.
Matka, nasza wioska, las, brzozy,
strumień, szkoła.

MARTA
Ach, powiedz, kochałaś kogo?
Miałaś chłopca?

KATIA
Miałam takiego…
(Odzywa się głośnik. Gdzieś z góry
dobiega dobitny, metaliczny głos,
wywrzaskujący po niemiecku numery
więźniarek. Wszystkie kobiety w baraku
zamierają w oczekiwaniu na swój
numer. W różnych miejscach wstają
pojedyncze kobiety. Wstają także
Vlasta, Hannah, Katia i Yvette.
Z głośnika wywoływane są numery
więźniarek z innych baraków (do
pięćdziesięciu). Przez barak przebiega
Kapo i Nadzorczyni, pędzą więźniarki
do wyjścia, gdzie stoją esesmani
z karabinami maszynowymi. Bronka
próbuje zatrzymać Yvette. Kapo
powstrzymuje ją, uderza i odtrąca
od skazanej.)

YVETTE
(za sceną)
Ach…ach…ach…ach…ach…ach…ach…
(W drzwiach Katia odwraca się
do pozostających.)

KATIA
Proszę, nie zapomnijcie nas!
Nie zapomnijcie nas!
Nie ma przebaczenia – nigdy!

CHÓR
(za sceną)
Nigdy, przenigdy, nigdy, przenigdy,
nigdy, przenigdy, nigdy,
przenigdy nie przebaczymy!
(Marta wyciąga rękę za Katią i podąża
za nią. Kapo podbiega do niej i bije ją.
Marta zatrzymuje się przed Lisą
i wpatruje się w nią.)

LISA
Nie, jeszcze nie twoja kolej!
Nie spiesz się.
Twoja pora też przyjdzie.
Najpierw jednak kara; za winy własne
i te Tadka zostaniesz ukarana.
Napisałam raport, pójdzie do bloku…
wiesz, do którego, wiesz…
a właśnie, nie… najpierw
pójdziesz na koncert.
Usłyszysz Tadeusza.
Twoją miłość oszczędziłam.
I to będzie mój ostatni prezent
dla ciebie.
(Lisa odchodzi. Wszędzie ciemność,
pali się tylko mała świeczka Bronki.
Krystyna dotyka ramienia Bronki.)

KRYSTYNA
Posłuchaj, Bronko, pomódl się
za Yvette i za wszystkie dziewczęta tu,
by aniołowie w pokoju je przyjęli.
Może to coś pomoże…

BRONKA
(jak w transie)
Wszechmogący Panie,
Wszechwiedzący, Miłosierny,
Sprawiedliwy, Sędzio dobrego
i złego… jeśliś jest… jeśliś jest…
(Bronka podnosi głowę i z nagłą
determinacją zdmuchuje świecę.
Słychać tłumiony szloch.)

OBRAZ SIÓDMY
STATEK

Na szczycie schodów ukazuje się Lisa w normalnej sukience. Podchodzi od tyłu do Waltera, który leży na szezlongu i obejmuje go.

WALTER
Tak tu pięknie, a ty siedzisz w kabinie.
Zaraz zaczynają się tańce.

LISA
Nie wiem, czy pójdę.
(Zjawia się Steward. Pochodzi do Lisy.)

STEWARD
Madame, proszę wybaczyć.
Byłem niedokładny.
Ta dama, o którą pani pytała,
ma brytyjskie obywatelstwo,
nie jest jednak Angielką.

LISA
Kim zatem jest?

STEWARD
Najwyraźniej Polką. Czyta polskie
książki. Przepraszam, Madame.
(*Steward odchodzi.*)

WALTER
I znowu, i znowu!

LISA
Zrób coś! Na co w ogóle czekamy?

WALTER
Na wyrok! Ona ma nas w garści, ta
twoja… pasażerka, ma nas w garści!
(*Lisa i Walter szybko idą do kajuty.*)

LISA
Walterze, troszczysz się tylko o swoją
karierę! Boisz się, że moja przeszłość
może ci w jakiś sposób zaszkodzić.

WALTER
Nie zrozumiałaś mnie jeszcze dobrze.

LISA
Dlaczego mnie dręczysz,
czy to naprawdę konieczne?
Dlaczego wciąż dopytujesz?
Opowiedziałam ci już wszystko.

WALTER
Wysoko cenię twoją spowiedź
– jest tak gorzka.

LISA
(prowokacyjnie)
Tak, tak, byłam w Oświęcimiu,
ale to przecież nie czyni ze mnie
przestępcy.
Byłam lojalną Niemką.
Jestem dumna,
dumna z mojej przeszłości!
(Lisa i Walter wpatrują się w siebie
nieodgadnionym wzrokiem. Nagle Lisa
pada na kolana.)

LISA
Walterze, Walterze!
Nie boję się sędziów, tylko ciebie.
Nie boję się wyroku, tylko ciebie.
Osądź mnie, ale zostań ze mną!
Zostań ze mną! Walterze!

WALTER
(wzruszony)
Wierzę ci, wierzę przecież,
moje kochanie.
Mogę cię nawet zrozumieć.

LISA
(uspokajając się)
Bałam się, że mnie zostawisz.

WALTER
Moja biedna dziewczynka,
ile przecierpiałaś…

LISA
Czy naprawdę muszę
brać na siebie odpowiedzialność
za wszystko i wszystkich?

WALTER
Nie, nie masz takiego obowiązku.
Była wojna. To było dawno.
Każdy ma prawo zapomnieć wojnę.

LISA
Tak, Walterze, tak, Walterze!
Raz na zawsze, raz na zawsze.

WALTER
Wyjeżdżamy na długo za granicę,
to na pewno dobrze nam zrobi.

LISA
Tak, Walterze!

WALTER
I nigdy już nie będziemy
wracać do przeszłości.
Czas zmył wszystko, zmył wszystko.
Uspokój się więc, kochanie moje
i osusz łzy.

LISA
(uśmiechając się do Waltera)
To chodź, chcę potańczyć.
Chcę być najpiękniejsza
na tańcach tego wieczoru.

WALTER
Więc chodźmy, chodźmy!

LISA
Chcę, by wszyscy mężczyźni
ci zazdrościli!

WALTER
I ja tego chcę!
Jednak co z tą… no… pasażerką?

LISA
(beztrosko)
Ta kobieta nic mnie nie obchodzi!
Marta – czy to ona, czy też wcale
nie – nic mnie to już nie obchodzi.
Ty jesteś tu, jesteś przy mnie,
jesteś przy mnie.
Nie musimy się niczego obawiać.
Chodź już!

WALTER
Z największą przyjemnością,
moja przepiękna wróżko!
(Lisa i Walter udają się do salonu.)

Salon statku. Na scenie niewielka
orkiestra. Pasażerowie siedzą przy
małych stoliczkach, niektórzy tańczą.
Lisa podekscytowana tańczy
z kapitanem. Walter z kieliszkiem wina
w dłoni stoi przy barze. Obserwuje
z widoczną przyjemnością swoją żonę.
Orkiestra na scenie gra. Starszy pan
podchodzi do Waltera.

STARSZY PASAŻER
Dobry wieczór.

WALTER
Dobry wieczór.

STARSZY PASAŻER
Uprowadzono panu żonę?
To piękna kobieta.

WALTER
Bardzo dziękuję.

STARSZY PASAŻER
Pozwoli pan – proszę tylko o walca.

WALTER
Chętnie, ale dopiero po mnie. Nawet ja muszę cierpliwie czekać na swoją kolej. Niech więc i pan poczeka.

STARSZY PASAŻER
Naturalnie.
(Taniec się kończy. Kapitan odprowadza Lisę do Waltera. Walter nalewa Lisie kieliszek wina.)

LISA
Ach, jak pięknie, jak tu pięknie…

WALTER
Jesteś czarująca, moja mała.

LISA
Ach, surowy mąż dostrzegł naraz swoją żonę?! Czy to nasz taniec?

WALTER
Tak, madame, czy mogę prosić?
(W dalszej części sceny nieznana pasażerka podnosi się od stolika. Podchodzi do dyrygenta i coś z nim uzgadnia. Walter wyłapuje uważne spojrzenie Lisy.)

WALTER
Ach, znów ta kobieta,
owa tajemnicza pasażerka.

LISA
Nalej mi, Walterze, muszę się napić!
(Orkiestra na scenie gra ulubionego walca komendanta obozu. Lisa zamiera.)

WALTER
Liso, co się stało?

LISA
To jednak ona! To ona! Marta!

WALTER
Opamiętaj się!

LISA
Nie potrafię, Walterze!
Ona mnie rozpoznała, rozpoznała mnie! Specjalnie, specjalnie zamówiła tego walca, tego piekielnego walca.
Jak ona na nas patrzy, Walterze!

WALTER
Teraz już nie tylko ona na nas patrzy!
Musisz się uśmiechać,
uśmiechaj się, do diabła!
(Lisa zrzuca rękę Waltera ze swojego ramienia.)

LISA
Puść mnie!

WALTER
Dokąd chcesz iść?

LISA
Do niej.

WALTER
Oszalałaś!

LISA
Chcę usłyszeć
słowa wdzięczności z jej ust!

WALTER
Zwariowałaś!

LISA
Za to, że przeżyła, że żyje, za to, że dziś tu może tańczyć!

WALTER
Lisa!
(Lisa nie odpowiada, tylko rusza między stolikami w kierunku Marty. Inni pasażerowie obserwują ją ze zdumieniem. Orkiestra na scenie milknie. Marta stoi spokojnie oparta o kolumnę nie spuszcza wzroku ze zbliżającej się Lisy. Lisa, która nie może już tego znieść, zatrzymuje się na środku sali. Teraz to Marta rusza ku niej, podchodzi coraz bliżej i bliżej… Lisa unosi ręce, jakby w geście obrony i zaczyna się pomału wycofywać, aż na samą krawędź pokładu. Znów oświetlone zostają schody prowadzące na dół. Zbliżając się nieubłaganie, Marta zmusza dawną strażniczkę do zejścia raz jeszcze do świata Oświęcimia.)

OBRAZ ÓSMY
KONCERT

Obozowa łaźnia. Wszystko przygotowane do koncertu. Na podwyższeniu w lewej części sceny miejsce zajęła orkiestra złożona z więźniów. Na krzesłach ustawionych przed muzykami siedzą esesmani i strażnicy. Za nimi, po prawej stronie sceny, stoją uszeregowani więźniowie – mężczyźni i kobiety osobno. Wchodzi komendant. Niemcy wstają i pozdrawiają go. Komendant siada w fotelu. Jeden z esesmanów daje sygnał rozpoczęcia koncertu. Pojawia się Tadeusz ze skrzypcami w dłoni.

1. ESESMAN
Graj porządnie, artysto!
Zagraj komendantowi jego walca.
Graj jak przed Panem Bogiem.
Niedługo już się z nim spotkasz.
Zaczynaj!
(Tadeusz zwraca się twarzą do orkiestry i zaczyna grać. Snop światła pada na stojącą w rzędach więźniów Martę. Nie odrywa wzroku od Tadeusza. Banalny walc przeobraża się w Chaconnę *Bacha. Fraza skrzypiec jakby unosiła się coraz wyżej i wyżej. Na scenie robi się coraz jaśniej. Światło obejmuje także Tadeusza, który gra, jakby koncertował dla całego świata. Z ciemności wyłania się Lisa. Przygląda się Marcie. Poruszenie wśród Niemców w pierwszych rzędach. Komendant zrywa się i wydaje polecenie. 2. Esesman rzuca się na Tadeusza, wyrywa mu skrzypce i roztrzaskuje je. Światło gaśnie. Po chwili snop światła odnajduje Martę w głębi sceny. Długo chodzi sama po ciemnej scenie w tę i z powrotem.)*

CHÓR
Ściana śmierci, ściana śmierci,
twoje ostatnie spojrzenie – a potem
– wszystko skończone…
Krew nie stygła na bruku podwórza…
Bezgłośny śmierci krok.
I na wieczność pozostaje ból;
na wieczność pozostaje ból.
Wciąż jeszcze słyszę daleki krzyk i jęki.
Czarna ściana, czarna ściana…
dzwonów ton… dzwonów ton…
dzwonów ton… dzwonów ton…

EPILOG
NAD RZEKĄ

Poranek. Brzeg dużej rzeki.
Na kamieniach nad wodą siedzi Marta.

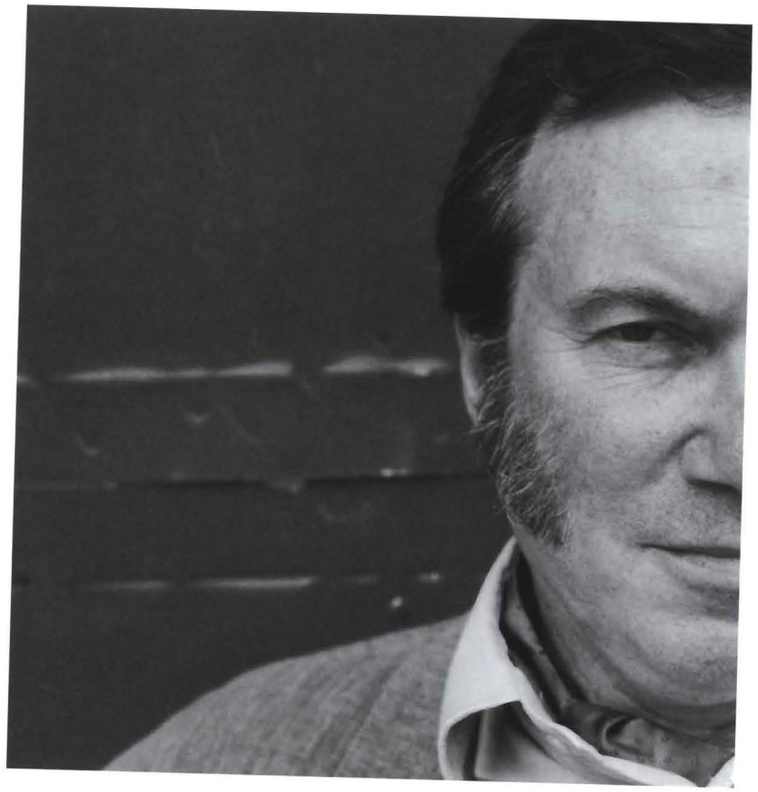
MARTA
Jak tu spokojnie.
Jak cichy i przyjazny zdaje się świat.
O, rzeko moja,
znów staję na twoim brzegu.
A wy, przyjaciele, jesteście tu ze mną.
Mam w sobie wasze serca,
wasze łzy i wasz uśmiech,
i waszą miłość noszę w sobie.
Wiem przecież, wiem to: gdy pewnego dnia wasze… głosy przebrzmią,
gdy przebrzmią wasze głosy,
wszyscy przepadniemy.
Jeszcze to słyszę:
Nie ma przebaczenia – nigdy.
Katia, Katiuszka… i ty, Vlasta…
Hannah… Yvette… i ty, mój Tadeuszu.
Nigdy, o, przenigdy
was nie zapomnę…

KURTYNA

TWÓRCY

GABRIEL CHMURA

Dyrygent. Urodził się we Wrocławiu i tam uczył się początkowo u Adama Kopycińskiego, byłego dyrektora Opery Wrocławskiej. W 1957 roku wyemigrował z rodziną do Izraela, gdzie w 1964 roku rozpoczął studia pianistyczne, dyrygenckie i kompozytorskie w Akademii Muzycznej w Tel Awiwie. W latach 1968-71 kontynuował dyrygenturę w École Normale de Musique w Paryżu u Pierre'a Dervaux i w wiedeńskiej Akademii Muzycznej pod kierunkiem Hansa Swarovsky'ego oraz u Franca Ferrary w Sienie. Jest laureatem prestiżowych nagród w czołowych konkursach dyrygenckich na świecie, m.in.: w 1970 roku zdobył I nagrodę Konkursu Dyrygenckiego w Besançon, a w 1971 roku otrzymał Złoty Medal podczas Concorso Cantelli w Mediolanie oraz I nagrodę Konkursu Herberta von Karajana w Berlinie. W latach 1974-91 był kolejno dyrektorem artystycznym Opery w Akwizgranie, Orkiestry Symfonicznej w Bochum oraz kanadyjskiej Art Centre Orchestra w Ottawie. Z tym ostatnim zespołem odbył tournée po Ameryce Północnej, którego ukoronowaniem był występ w Carnegie Hall w Nowym Jorku. Dyrygował czołowymi orkiestrami świata, takimi jak: Filharmonicy Berlińscy, Orchestre National de France, Montreal Symphony Orchestra, Filharmonicy Izraelscy oraz Orkiestra Symfoniczna NHK Tokyo. Jest również stałym dyrygentem gościnnym Berlińskiej Orkiestry Symfonicznej. Koncertuje w wielu miejscach od Irlandii po Amerykę Południową i Japonię. W Polsce występował z Orkiestrą Filharmonii Krakowskiej, Orkiestrą Filharmonii Poznańskiej i Orkiestrą Filharmonii Narodowej. W latach 2001-07 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Debiut operowy artysty miał miejsce w Monachium w 1974 roku, gdzie dyrygował *Otellem* Verdiego. Z sukcesami prowadził też wykonania *Carmen* Bizeta, *Samsona i Dalili* Saint-Saënsa w Barcelonie, *Werthera* Masseneta w Operze Paryskiej oraz *Złotego kogucika* Rimskiego-Korsakowa w Théâtre du Châtelet. Z Art Centre Orchestra w Ottawie przygotował wykonanie „Cyklu Da Ponte": *Wesela Figara, Don Giovanniego* i *Così fan tutte* Mozarta. Nagrywał z London Symphony Orchestra dla wytwórni DGG oraz z orkiestrami radiowymi w Berlinie i Monachium dla CBS. Nagranie Łazarza Franza Schuberta pod jego kierunkiem zostało wyróżnione Grand Prix du Disque Mondial de Montreux, symfonie Josepha Haydna, zarejestrowane z National Arts Centre Orchestra dla CBS, zostały uznane za „Best Choice" przez American Record Guide i zyskały nominację do kanadyjskiej nagrody „Juno". Ogromnym sukcesem okazało się także nagranie *I Symfonii* Mahlera i *Valse triste* Sibeliusa oraz seria nagrań symfonii Weinberga dla wydawnictwa Chandos. W roku 2010 koncertował m.in. w: Marsylii, Izraelu, Cannes, Nicei, Krakowie, Korei, Berlinie, a także dyrygował *Makbetem* Verdiego oraz *La Bohème* Pucciniego w Teatrze Wielkim w Poznaniu. W Operze Narodowej zadebiutował w 2008 roku kierownictwem muzycznym Fausta Gounoda, którym dyrygował również w dwóch kolejnych sezonach. (fot. z archiwum artysty)



DAVID POUNTNEY

Angielski reżyser operowy. Studiował w rodzinnym Oxfordzie na Uniwersytecie Cambridge. Światową karierę rozpoczął w 1972 roku inscenizacją *Katii Kabanowej* Janáčka na Wexford Festival. W latach 1975-80 był dyrektorem artystycznym Scottish Opera, gdzie we współpracy z Welsh National Opera odniósł ogromny sukces cyklem dzieł Janáčka. Jako dyrektor artystyczny English National Opera w latach 1983-93, zrealizował tam m.in.: *Doktora Fausta* Busoniego, *Rusałkę* Dvořáka, *Jasia i Małgosię* Humperdincka, *Królową wróżek* Purcella i *Lady Makbet mceńskiego powiatu* Szostakowicza. Reżyserował także dzieła Glassa: *Satyagraha* (Rotterdam) i *The Voyage* (Metropolitan Opera) oraz utwory Maxwella Daviesa, Hollowaya, Harveya, Blakea i Osborne'a. Reżyser stale współpracuje m.in. z: Wiener Staatsoper (*Rienzi* Wagnera, *Wilhelm Tell* Rossiniego, *Jenůfa* Janáčka, *Moc przeznaczenia* Verdiego), Operą w Zurychu (*Benvenuto Cellini* Berlioza, *Peter Grimes* Brittena, *Żydówka* Halévy'ego, *Kobieta bez cienia* Richarda Straussa) i Bregenzer Festspiele: *Der Kuhhandel* Weilla (2004), *Maskarada* Nielsena (2005), *Playing Away* Masona (2008), *Król Roger* Szymanowskiego (2009), *Pasażerka* Weinberga (2010). Również w Bregenz, w sezonie 1989/90 artysta zapoczątkował inscenizacją *Holendra tułacza* Wagnera estetykę wystawiania spektakli na wodzie. W takiej konwencji zaprezentował tam również *Nabucco* Verdiego i *Fidelia* Beethovena. Od 2003 roku pełni funkcję Bregenzer Festspiele. Podczas Orkney Festival w Szkocji wyreżyserował *Mr. Emmet Takes a Walk*, nowe dzieło Petera Maxwella Daviesa, do którego sam napisał libretto. Za inscenizacje dzieł Bohuslava Martinů: *Julietty* (Opera North) i *Pasji greckiej* (Bregenzer Festspiele / Covent Garden) przyznano mu w Pradze medal imienia kompozytora. Poutney zrealizował też takie spektakle, jak:: *Chorus!* w Houston Grand Opera, *Agrippina* Haendla i *Kobieta bez cienia* Richarda Straussa w Operze w Zurychu oraz *Tristan i Izolda* Wagnera w Kolonii. Za zasługi w dziedzinie sztuki otrzymał tytuły Komandora Orderu Imperium Brytyjskiego oraz Kawalera Orderu Sztuki i Literatury.

JOHAN ENGELS

Scenograf. Pochodzi z RPA. Studiował sztukę i wzornictwo na Uniwersytecie w Pretorii. Projektował dekoracje do wielu produkcji operowych, baletowych i teatralnych w Afryce Południowej. Jego pierwsze prace to projekty do *Show Boat* Kerna i *Zemsty nietoperza* Johanna Straussa. Na festiwalu Bregenzer Festspielen był odpowiedzialny za scenografię do *Maskarady* Nielsena, (koprodukcji z Royal Opera House w Covent Garden) w reżyserii Davida Pountneya. Z Pountneyem współpracował także m.in. przy takich produkcjach, jak: *Chorus* w Houston Grand Opera, *Osud* Janáčka w Wiener Staatsoper, *Eight Little Greats* w Opera North, *Czarcia ściana* Smetany w Pradze, *Turandot* Pucciniego na Salzburger Festspielen, *Anything Goes* Portera w Grange Park Opera, *Miłość trzech króli* Montemezziego, *Kredowe koło* Zemlinskyego, *Simplicius* Johanna Straussa, *Róża z ogrodu miłości* Pfitznera, *Gwiazda* Chabriera i *Agrippina* Haendla w Zurychu i *Chowańszczyzna* Musorgskiego w Welsh National Opera. Ostatnio zakończył pracę nad: *Trojanami* Berlioza w Deutsche Oper Berlin, *Tryptykiem* Pucciniego w Lyonie, (obie realizacje we współpracy z Davidem Pountneyem); *Boys in the Photograph* Webbera w Civic Theatre w Johannesburgu, *Thaïs* Masseneta w Operze w Göteborgu, *Artaxerxes* Arne'a w Royal Opera House i *Sen nocy letniej* Brittena w Opera North. Pozostałe produkcje to m. in.: *Kopciuszek* dla Zürcher Ballett, *V Symfonia* Beethovena w Wiener Staatsopernballett, *Makbet* Verdiego i *Romeo i Julia* Gounoda w Opera North, *Beatrycze i Benedykt* Berlioza w Chicago Opera Theatre, *Otello* Verdiego w Parmie, Monte Carlo oraz w Los Angeles jak również *Don Carlos* Verdiego dla Welsh National Opera, Canadian Opera i Houston Opera. Jest również projektantem kostiumów na Wiedeński Kocert Noworoczny w latach 1998, 1999, 2003, 2004 i 2010.

MARIE-JEANNE LECCA

Projektantka kostiumów, scenograf. Urodziła się w Bukareszcie, a stale mieszka w Londynie. Jest autorką kostiumów do wielu realizacji operowych i teatralnych, m.in. do: *Teresy Raquin* Zoli (Dallas), *Falstaffa* Verdiego, *Kamiennego gościa* Dargomyżskiego, *Peleasa i Melizandy* Debussy'ego (English National Opera) i *Carmen* Bizeta (Houston, Seattle i Minnesota). Wśród jej dokonań znalazły się także projekty kostiumów do: *Kobiety bez cienia* Richarda Straussa w Zurychu, *Króla Rogera* Szymanowskiego dla Bregenz i Barcelony, *Carmen* w Moskwie, *Chowańszczyzny* Musorgskiego w Welsh National Opera, *Żołnierzy* Zimmermanna w reżyserii Davida Pountney'a dla Ruhr Triennale, *Pierścienia Nibelunga* Wagnera, *Wozzecka* Berga oraz *Pasji greckiej* i *Julietty* Martinů, *Karla* Zemlinskyego, *Siedmiu grzechów głównych* Weilla (Opera North, South Bank Show Award), *Mojżesza i Arona* Schönberga, *Fausta* Gounoda, *Katii Kabanowej* Janáčka (Bayerische Staatsoper), *Maskarady* Nielsena, *West Side Story* Bernsteina (Bregenzer Festspiele), *Turandot* Pucciniego (Salzburger Festspiele), *Agrippiny* Haendla, *Żydówki* Halévyego, *Gwiazdy* Chabriera, *Petera Grimesa* Brittena, *Makbeta* Verdiego (Opernhaus Zürich), *Jenůfy* Janáčka i *Rienzi* Wagnera (Wiener Staatsoper), *Salambô* Musorgskiego (Opéra National de Paris), *Obrotu śruby* Brittena (La Monnaie), *Nosa* Szostakowicza (De Nederlandse Opera), *Wolnego strzelca* Webera i *Podróży pana Broučka* Janáčka (English National Opera). Projektowała kostiumy i scenografię do takich spektakli teatralnych, jak: *Jak wam się podoba* Szekspira, *La Bête Humaine* Zoli (Nottingham Playhouse), a kostiumy do *Obrotu śruby* Brittena (Royal Shakespeare Company) i do musicalu *Napoleon* Sabistona i Williamsa (West End). Za *Juliettę* i *Pasję grecką* otrzymała Medal Martinů, a magazyn operowy „Opernwelt" nominował ją do tytułu „kostiumograf roku". Uhonorowana została również Nagrodą Oliviera na Bregenzer Festspiele. Była członkiem brytyjskiej grupy, która w 2003 roku zdobyła na Praskim Quadriennale „Goldene Triga".

BOGDAN GOLA

Chórmistrz, dyrygent i pedagog. Debiutował w Operze Śląskiej w Bytomiu (1977-82). Potem kierował chórami: Filharmonii im. Józefa Elsnera w Opolu, Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk", Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Chórem Teatru Wielkiego w Warszawie. Jest twórcą Zespołu Muzyki Dawnej All Antico (1976-86), specjalizującego się w wykonawstwie muzyki dawnej, a także Chóru Polifonicznego Sacri Concentus, działającego w latach 1993-98 przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Z tym ostatnim zrealizował cykl nagrań archiwalnych dla TVP2 pt. *Brzmienie sacrum – polska muzyka sakralna*. Kierowany przez niego w latach 1984-95 i ponownie od 1998 roku Chór Opery Narodowej zdobył trwałe uznanie krytyki i publiczności w kraju i za granicą. Dzięki wzbogaceniu repertuaru chóru o liczne dzieła oratoryjne i symfoniczne, zespół odnosi znaczące sukcesy nie tylko na scenie operowej, lecz także na estradach koncertowych. Poziom artystyczny chóru dokumentują liczne nagrania fonograficzne i telewizyjne zrealizowane przez wytwórnie: EMI, Polskie Nagrania, CD ACCORD, Schwann Koch International, Studio Berlin Classic, CPO, a także TVP, ZDF, 3SAT, ARTE i Polskie Radio. Bogdan Gola współpracuje regularnie z zespołami chóralnymi i filharmonicznymi w kraju. W swoich programach koncertowych dyryguje wielkimi dziełami oratoryjnymi. Często sięga po stare i zapomniane partytury muzyki polskiej. Równolegle z pracą artystyczną prowadzi działalność pedagogiczną, którą rozpoczął w 1979 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Od 1986 roku jest pracownikiem naukowym Akademii Muzycznej, aktualnie Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. W latach 1998-2004 był prodziekanem wydziału edukacji muzycznej, obecnie kieruje katedrą dyrygentury chóralnej. W 2001 roku otrzymał tytuł naukowy profesora sztuk muzycznych. Jest laureatem srebrnego medalu Zasłużony Kulturze „Gloria Artis".

FABRICE KEBOUR

Reżyser świateł. Mając w doroku blisko 150 produkcji i ponad 20 lat doświadczenia, zaliczany jest do najlepszych projektantów światła swego pokolenia. Na przestrzeni tych lat Fabrice Kebour realizował projekty oświetlenia do rozlicznych produkcji we Francji, Niemczech, Anglii, Austrii, Szwajcarii, Hiszpanii, we Włoszech w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Japonii i krajach Azji Środkowej. W 2006 roku zaprojektował światła na otwarcie i zakończenie 15. Igrzysk Azjatyckich w Doha (Katar). Współpracował z wiodącymi scenami operowymi świata, m.in. z: Wiener Staatsoper, Kennedy Center, Opéra Comique w Paryżu, Bregenzer Festspielen, Arena di Verona i Theatre Royal de la Monnaie. Był dwukrotnie nominowany do francuskiej nagrody Molière Award za najlepsze projekty światła. Jest prezesem francuskiego Towarzystwa Projektantów Światła (Union des Créateurs Lumière).

ARTYŚCI

ELENA KELESSIDI
(Marta)

Sopran. Urodziła się w Kazachstanie, a z pochodzenia jest Greczynką. Śpiewu uczyła się w Konserwatorium w Alma-Acie. Jej debiut operowy miał miejsce w Grecji; w Megaron Hall w Atenach zaśpiewała partię Donny Anny w *Don Giovannim* Mozarta. Wielkie uznanie przyniósł jej występ w roli Violetty w *Traviacie* Verdiego na scenie Royal Opera House w Londynie. W swoim bogatym repertuarze ma m.in. takie partie, jak: Liu w *Turandot* i Mimi w *La Bohème* Pucciniego, Kleopatra w *Juliuszu Cezarze* Haendla, Królowa Shemakha w *Złotym koguciku* Rimskiego-Korsakowa, Julia w *I Capuleti e i Montecchi* oraz Amina w *Lunatyczce* Belliniego, Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, Gilda w *Rigoletcie* i Desdemona w *Otellu* Verdiego, Małgorzata w *Fauście* Gounoda, Micaela w *Carmen* Bizeta, Eurydyka w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka oraz Susanna w *Weselu Figara*, Donna Anna i Zerlina w *Don Giovannim* Mozarta. Śpiewała partię Gildy w koncertowej wersji *Rigoletta* Verdiego w Casa da Música w Porto (Portugalia). Jej azjatycki debiut odbył się w Bombaju, gdzie wzięła udział w wykonaniu IX *Symfonii* Beethovena. Była gościem wielu innych znaczących scen operowych świata, śpiewała m.in. w: Opéra National de Paris - Opéra Bastille, Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Staatsoper Berlin, Deutsche Oper Berlin, Hamburgische Staatsoper, De Nederlandse Opera, Canadian Opera Company, Dallas Opera, Portland Opera, L'Opera de Monte Carlo, The Baltimore Opera Company, Tokyo Bunkamura Hall, Opernhaus Zürich, podczas Wiener Festwochen, w Opéra de Montpelier i Megaron Mousikis w Atenach. Dla firmy fonograficznej Label Onyx nagrała CD *Rosyjskie romanse*, gdzie towarzyszy jej Malcolm Martineau.

ARTUR RUCIŃSKI
(Tadeusz)

Baryton. Ukończył warszawską Akademię Muzyczną w klasie Jerzego Knetiga. W 2002 roku zadebiutował na scenie Opery Narodowej rolą tytułową w *Onieginie* w reżyserii Trelińskiego. Kolejne partie na deskach tej sceny to: Janusz w *Halce* Moniuszki, Papageno w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Sharpless w *Madame Butterfly* Pucciniego, Figaro w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Szambelan w *Iwonie, księżniczce Burgunda* Krauzego, podwójna rola Muzy-Nicklausse'a w *Opowieściach Hoffmana* Offenbacha, książę Jelecki w *Damie pikowej* Czajkowskiego (pod batutą Valery'ego Gergieva) i Walenty w *Fauście* Gounoda. Od roku 2005 artysta współpracuje z Operą Krakowską, występuje także na scenach oper w Poznaniu, Łodzi, Wrocławiu, Bydgoszczy i Gdańsku. Sezon 2009/2010 to jego kolejne osiągnięcia w następującym repertuarze: rola tytułowa w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego (Staatsoper Berlin - na zaproszenie Daniela Barenboima, Teatr Wielki - Opera Narodowa), *Carmina burana* Orffa (Filharmonia w Oslo, Musikvereins, Goldene Saal w Wiedniu, Festiwal Varna Summer), Tadeusz w *Pasażerce* Weinberga (Bregenzer Festspiele, rola tytułowa w *Królu Rogerze* Szymanowskiego (Teatro Liceu w Barcelonie), Marcello w *Cyganerii* Pucciniego (Opera Warneńska), Silvio w *Pajacach* Leoncavalla (Opera Lwowska). We wrześniu 2010 roku na otwarcie sezonu w hamburskiej Staatsoper wystąpił obok Piotra Beczały w *Łucji z Lammermooru*. Wśród nagrań artysty znajdują się m.in.:*Pieśni i Arie* - album solowy (Polskie Radio), *Falstaff* Verdiego – rola Forda (Polskie Radio), *Pieśni* Chopina (Bearton), *Maria* Statkowskiego - rola Miecznika (Polskie Radio), *Flis* Moniuszki (Polskie Radio), *Ziemia Urlo* Balakauskasa - rola Świadka (prawykonanie, spektakl nagrany przez TVP2), *Carmina burana* dla Telewizji Bułgarskiej oraz album *Małgorzata Walewska i Przyjaciele - The Best Polish Singers* (DUX). Laureat Paszportu „Polityki" w kategorii: muzyka poważna (2008). W nadchodzącym sezonie 2010/11 artysta zadebiutuje w Operze w Walencji partią Lescaut w *Manon* Maseneta pod batutą Lorina Maazela, zaśpiewa też tytułową rolę w *Onieginie* Czajkowskiego; w Hamburgu wystąpi jako Germont w *Traviacie*, Figaro w *Cyruliku sewilskim* i ponownie, jako Enrico Ashton w *Łucji z Lammermooru*.

SVETLANA DONEVA
(Katia)

Sopran. Urodziła się w Bułgarii. Absolwentka Państwowej Akademii Muzycznej w Sofii. W latach 2002-03 stypendystka Międzynarodowego Studium Operowego przy Operze w Zurychu. Debiutowała na scenie Opery Sofijskiej jako Gretel w *Jasiu i Małgosi* Humperdincka, wystąpiła też jako Gilda w *Rigoletcie* Verdiego a w Starej Zagorze była tytułową Łucją w operze Donizettiego, Mimi w *Cyganerii* Pucciniego i Violettą w *Traviacie* Verdiego. W 2003 roku zaśpiewała role: Musetty w *Cyganerii* w Palma de Mallorca, Violetty w *Traviacie* i Gildy w *Rigoletcie* w Barcelonie i Rzymie. Była Konstancją w *Uprowadzeniu z seraju* Mozarta podczas występów gościnnych w Aachen i Karlsruhe. W 2005 roku śpiewała *Traviatę* we Frankfurcie, a rok później w Marsylii. Jako Donna Anna (*Don Giovanni* Mozarta) wystąpiła na Festiwalu w Feldkirch (2006), na Festiwalu Muzyki Dawnej w Innsbrucku i na Salzburger Festspiele (2008). Ponownie gościła z Traviatą, Ginevrą w *Ariodante* Haendla i Konstancją w Operze we Frankfurcie. Śpiewała Eurydykę w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka w Paryżu i Epidauros; partię tytułową w *Alcynie* Haendla we Freiburgu i Ludwigsburgu. Ma na koncie wykonania koncertowe m.in.: *Carmina burana* pod dyrekcją Lothara Zagroska w Hiszpanii i Berlinie, *Requiem* Brahmsa, *Missa Solemnis* Beethovena, *Petite messe solennelle* Rossiniego, *Mesjasza* Haendla, *IX Symfonii* Beethovena,w Bambergu i *Solomona* Haendla w Madrycie.

MAŁGORZATA PAŃKO
(Krystyna)

Mezzosopran. Ukończyła warszawską Akademię Muzyczną w klasie Krystyny Szostek-Radkowej, wyróżniona medalem „Magna cum Laude" (2003). Stypendystka marszałka województwa podlaskiego w roku 2010. Laureatka konkursów wokalnych: im. Ady Sari w Nowym Sączu (dwukrotnie), Polskiej Pieśni Artystycznej w Warszawie (I nagroda) i konkursu w Dusznikach Zdroju (I nagroda w kategorii oratoryjno-pieśniarskiej i Grand Prix). Laureatka Konkursu im. Montserrat Caballé w Andorze i finalistka konkursu opery kameralnej w Rheinsbergu (Niemcy). Uczestniczyła w kursach mistrzowskich Marjany Lipovšek, Ileany Cotrubas, Denyce Graves, Alberta Zeddy, Izabelli Kłosińskiej, Toma Krause i Margarity Lilovej. Śpiewała partię Melo w studenckim wykonaniu opery *Sosarme* Haendla, była Trzecią Damą w *Czarodziejskim flecie* Mozarta w Rheinsbergu. W Operze Śląskiej w Bytomiu oraz w Operze Bałtyckiej pojawiła się jako Olga w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego. W Operze Nova w Bydgoszczy zaśpiewała partię Jasia w *Jasiu i Małgosi* Humperdincka. Na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej występuje w partii Poliny w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Madelon i Bersi w *Andrei Cheniér* Giordana, Margret w *Wozzecku* Berga, Trzeciej Damy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Zosi w *Zabobonie, czyli Krakowiakach i Góralach* Kurpińskiego, Ciotki Pelagii w *Magicznym Doremiku* Ptaszyńskiej, Suzuki w *Madame Butterfly* Pucciniego, Rosalie w *Przysiędze* Tansmana, Jadwigi w *Strasznym dworze* Moniuszki oraz Olgi w *Onieginie* Czajkowskiego. W styczniu 2010 roku rolą Charlotte w *Wertherze* Masseneta, pod dyrekcją Modestasa Pitrenasa, debiutowała w łotewskiej Operze Narodowej w Rydze. Na scenie warszawskiej Opery Narodowej wystąpiła jako Polina w *Damie pikowej* w styczniu 2009 roku, rok później jako Olga w *Onieginie* i Annina w *Traviacie* Verdiego (2010). Śpiewała podczas koncertów inaugurujących sezon artystyczny 2007/08 Polskiej Orkiestry Radiowej (*Falstaff* Verdiego pod dyrekcją Łukasza Borowicza) oraz Filharmonii Narodowej (*Te Deum* Kurpińskiego pod dyrekcją Antoniego Wita). *Polskie Requiem* pod batutą Krzysztofa Pendereckiego wykonała w Filharmonii w Sankt Petersburgu.

ELŻBIETA WRÓBLEWSKA
(Vlasta)

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Krystyny Szostek-Radkowej (2005, dyplom z wyróżnieniem). Jest laureatką Międzyuczelnianego Konkursu Polskiej Pieśni Artystycznej w Warszawie (2001, II nagroda i nagroda specjalna Związku Kompozytorów Polskich), Konkursu Wokalnego w Dusznikach-Zdroju (2002, II nagroda, pierwszej nie przyznano, w kategorii oratoryjno-pieśniarskiej oraz nagroda specjalna), a także nagrody specjalnej w Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu. Brała udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Teresę Berganzę, Alberto Zeddę, Rockwella Blake'a. Podczas Rossini Opera Festival w 2003 roku uczestniczyła w kursie Accademia Rossiniana w Pesaro, a następnie wystąpiła w *Podróży do Reims*. Od 2003 roku jest solistką Warszawskiej Opery Kameralnej, gdzie debiutowała jako Arsace w *Semiramidzie* Rossiniego, za co została wyróżniona Nagrodą im. Andrzeja Hiolskiego w kategorii „debiut operowy sezonu 2002/03". Na scenie Warszawskiej Opery Kameralnej występuje w operach Mozarta jako: Dorabella (*Così fan tutte*), Annio (*La clemenza di Tito*), Ramiro (*La finta giardiniera*), Ascanio (*Ascanio in Alba*), Farnace (*Mitridate, rè di Ponto*), a także jako Rosina w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej śpiewała jako Delia w *Podróży do Reims* Rossiniego, Guwernantka w *Damie pikowej* Czajkowskiego ,tytułowy *Magiczny Doremik* w operze Ptaszyńskiej, Annina w *Traviacie* Verdiego, Warwara w *Katii Kabanowej* Janáčka. Współpracuje z Teatrem Wielkim w Poznaniu, gdzie śpiewa partię Jadwigi w *Strasznym dworze* i Cherubina w *Weselu Figara* Mozarta, a także z Operą Śląską w Bytomiu, gdzie występuje w tytułowej partii męskiej w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka. Wykonuje również muzykę oratoryjną (m.in. utwory Bacha, Caldary, Haendla, Mozarta, Rossiniego) oraz lirykę wokalną kompozytorów polskich i zagranicznych. Występowała przed publicznością Francji, Szwajcarii, Niemiec, Hiszpanii, Włoch, Finlandii, Czech, Rosji, Libanu, Korei, Japonii, Stanów Zjednoczonych.

ANNA BORUCKA
(Hannah)

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w klasie prof. Jana Ballarina i Ewy Biegas. Laureatka Międzynarodowego Konkursu im. Ludomira Różyckiego w Gliwicach (wyróżnienie, 2003), Międzyuczelnianego Konkursu Słowiańskiej Muzyki Wokalnej w Katowicach (II nagroda, 2006), Konkursu im. Haliny Halskiej we Wrocławiu (II nagroda, 2007), Konkursu im. Imricha Godina we Vrable na Słowacji (I nagroda, 2007), Konkursu im. Mikuláša Schneider-Trnavskyego w Trnavie na Słowacji (I nagroda i nagroda specjalna dyrektora opery w Bratysławie, 2008) i finalistka Konkursu im. Ady Sari w Nowym Sączu (2007). Uczestniczyła w wielu kursach mistrzowskich m.in.: Christy Ludwig, Jadwigi Romańskiej, Aleksandra Teligi, Heleny Łazarskiej (Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego), Francisco Araizy. Zadebiutowała partią Orfeusza w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka w Operze Śląskiej, gdzie śpiewa również jako Jadwiga w *Strasznym dworze* Moniuszki. Wystąpiła w partii Ninon w *Diabłach z Loudun* Pendereckiego, wystawionym na otwarcie Opery Krakowskiej. Współpracuje z Gliwickim Teatrem Muzycznym oraz Operą Nova w Bydgoszczy, gdzie wykonuje partię Laury w *Giocondzie* Ponchiellego. W repertuarze oratoryjno-kantatowym ma m.in. takie utwory, jak: *Stabat Mater* Pergolesiego, *Gloria* Vivaldiego, *Msza koronacyjna*, *Msza C-dur*, *Msza F-dur*, *Msza D-dur*, *Litania Loretańska*, *Cosi fan tutte* Mozarta, *Stabat Mater* Szymanowskiego, *Stabat Mater* Rossiniego. Śpiewa także Brahmsa, Richarda Straussa, Czajkowskiego, Musorgskiego, Szostakowicza, Schuberta, de Falli, Brittena, Turina, Debussy'ego, Chopina, Lutosławskiego, Szymanowskiego, Weberna. Koncertuje w kraju i za granicą.

MAŁGORZATA OLEJNICZAK
(Yvette)

Sopran. Dyplom muzyka instrumentalisty (gitara) uzyskała w 1999 roku, a w 2004 roku ukończyła z wyróżnieniem studia na wydziale wokalno-aktorskim Akademii Muzycznej im. Szymanowskiego w Katowicach w klasie śpiewu solowego prof. Michaliny Growiec. Była stypendystką ministra kultury. Obecnie jest pod opieką wokalną prof. Heleny Łazarskiej. Od debiutu w partii Gildy w *Rigoletcie* Verdiego na scenie poznańskiego Teatru Wielkiego (2004), cały czas jest solistką tego teatru. Laureatka nagród na ogólnopolskich i międzynarodowych konkursach wokalnych, m.in. na: VI Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. St. Moniuszki w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej (3. nagroda, nagrody specjalne), XI Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari (2. nagroda, nagrody specjalne), XVIII Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. M. Schneider-Trnavskiego na Słowacji (1. nagroda). Z powodzeniem kreuje takie partie, jak: Kunegunda w *Kandydzie* Bernsteina, Frasquita w *Carmen* Bizeta, Norina w *Don Pasquale* Donizettiego, Sophie w *Wertherze* Masseneta, Hanna w *Strasznym dworze* Moniuszki, Królowa Nocy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Musetta w *La Bohème* Pucciniego, Rosina w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Gilda w *Rigoletcie*, Oskar w *Balu maskowym* i Głos z nieba w *Don Carlosie* Verdiego. W 2008 roku zadebiutowała w Slovenskim Narodnym Divadle (Bratysława) partią Eurydyki w operze *Orfeusz i Eurydyka* Glucka, w reżyserii Mariusza Trelińskiego, a rok później w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej jako Gilda w *Rigoletcie*. Bierze udział w prestiżowych koncertach i festiwalach, zarówno w kraju, jak i za granicą. Występuje z najlepszymi polskimi orkiestrami i dyrygentami. Doskonale czuje się zarówno w partiach operowych, operetkowych i musicalowych, w repertuarze oratoryjno-kantatowym i recitalowym. Dokonywała nagrań dla Telewizji Polskiej oraz austriackiej rozgłośni radiowej ORF Ö1.

JOANNA CORTÉS
(Stara)

Sopran. Urodzona w Warszawie, w rodzinie kultywującej tradycje muzyczne. Studia wokalno-aktorskie ukończone z wyróżnieniem w Akademii Muzycznej we Wrocławiu (1980) kontynuowała w Niemczech oraz we Włoszech (Accademia Chigiana). Debiutowała na scenie Opery Wrocławskiej partią Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie*. Była solistką Teatru Wielkiego w Łodzi i Poznaniu, współpracowała z Teatrem Muzycznym Roma. Od 1992 roku jest solistką Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, na deskach którego śpiewała m.in. Lady Makbet w *Makbecie* Verdiego, Salome Straussa, Toscę Pucciniego, Halkę Moniuszki, Fedorę Giordana, Carmen Bizeta, Abigaille w *Nabuccu* Verdiego, Adalgizę w *Normie* Belliniego, Zyglindę w *Walkirii* Wagnera oraz Pilę w *Ubu Rex* Pendereckiego. W inscenizacjach Mariusza Trelińskiego śpiewała partie: Hrabiny w *Andrei Chénier* Giordana, Łariny w *Onieginie* Czajkowskiego oraz Hrabiny w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Flory Bervoix w *Traviacie* Verdiego. Jej Abigaille w *Nabuccu* Verdiego okrzyknięto najciekawszym osiągnięciem sezonu 1987/88. Za rolę Carmen, najlepszą rolę kobiecą w sezonie 1991/92, otrzymała Złota Maskę przyznawaną przez łódzkich recenzentów teatralnych. W *Tosce* pod dyrekcją Antona Coppoli wystąpiła w nowojorskiej National Grand Opera (1990). Śpiewała z Placidem Domingiem (duet z *Carmen* Bizeta) podczas słynnego koncertu *Serce dla Serc* zorganizowanego przez prof. Zbigniewa Religę w Zabrzu (1992). Współpracowała z Krzysztofem Pendereckim (*Dies Irae, Polskie Requiem, Te Deum, Diabły z Loudun*). Brała udział w światowej premierze opery Mikisa Theodorakisa *Elektra* (Luksemburg 1995) oraz opery Zbigniewa Krauzego *Iwona księżniczka Burgunda* (Paryż 2004). Koncertuje w kraju i za granicą.

MAŁGORZATA GODLEWSKA
(Bronka)

Kontralt. Studentka wydziału historycznego Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego oraz Akademii Muzycznej w Warszawie (studia pod kierunkiem prof. Małgorzaty Marczewskiej). Od pierwszego roku studiów wokalnych pracowała w Warszawskiej Operze Kameralnej. Uczestniczyła w licznych koncertach oraz wielu festiwalach operowych. głównie w produkcjach mozartowskich. Swoje umiejętności doskonaliła u Włodzimierza Zalewskiego, Grażyny Jędras, Wisławy Ćwiklińskiej. Była stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Studiowała w klasie prof. Joy Mammen w Royal Academy of Music w Londynie. Brała udział w kursach mistrzowskich m.in.: Elisabet Erlingsdóttir, Diane Forlano, Anthony'ego Legge, Richarda Stokesa. Ma w repertuarze role takie, jak : *Romeo w I Capuleti e i Montecchi* Belliniego, Anna w *Trojanach* Berlioza, Lukrecja w *Gwałcie na Lukrecji* Brittena, Joanna Dark w *Dziewicy orleańskiej* i Paulina w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Sara w *Roberto Devereux* Donizettiego, Penelopa w *Powrocie Ulissesa* do ojczyzny Monteverdiego, III Dama w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, partia tytułowa w *Tankredzie* i Rosina w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Suzuki w *Madame Butterfly* Pucciniego, Eboli w *Don Carlosie*, Azucena w *Trubadurze* i Ulrica w *Balu maskowym* Verdiego, Erda w *Złocie Renu* Wagnera. Wykonywała partie altowe w takich dziełach jak: *Magnificat D-dur*, *Ein feste Burg ist unser Gott*, *Missa brevis d-moll* Bacha, *Magnificat* Vivaldiego, *Missa Pro Pace* Kilara, *Missa Criola* Ramireza, *Demeter* i *Stabat Mater* Szymanowskiego oraz w *Rapsodii na alt, chór męski i orkiestrę* Brahmsa. Na koncie ma również partie altowe i mezzosopranowe w wielkich dziełach symfonicznych współczesnych kompozytorów np. w *Hymnie do słońca* Janusza Stalmierskiego. Śpiewała pod batutą Rubena Silvy, Janusza Przybylskiego, Dominica Wheelera i wielu innych.

AGNIESZKA REHLIS
(Lisa)

Mezzosopran. Absolwentka wrocławskiej Akademii Muzycznej w klasie prof. Barbary Ewy Werner. Stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki. Laureatka konkursów wokalnych we Wrocławiu (1991) i w Dusznikach-Zdroju (1994). Uczestniczyła w kursach mistrzowskich, m.in. u K. Szostek-Radkowej, A. Stolte, Ch. Elsnera i G. Kahry'ego, których zwieńczeniem były koncerty w ramach Festiwalu Wratislavia Cantans, gdzie wystąpiła w *Mesjaszu* Haendla i *Die Tageszeiten* Telemanna. W 1996 roku związała się z Operą Wrocławską, gdzie zadebiutowała partią Jadwigi w *Strasznym dworze* Moniuszki. Wystąpiła tam również w operach Verdiego, Gounoda i Rossiniego, a także odbyła z tym teatrem tournée niemal po całej Europie oraz Tajwanie. W Teatrze Wielkim - Operze Narodowej zadebiutowała w 2003 roku partią Feneny w *Nabuccu* Verdiego, śpiewała również partię Orsiniego w *Lukrecji Borgii* Donizettiego oraz *Wesendonk-Lieder* Wagnera podczas premiery baletu *Tristan*. W swoim repertuarze posiada również ponad pięćdziesiąt pozycji oratoryjno-kantatowych, od Bacha do Pendereckiego. Śpiewała na estradach prestiżowych filharmonii i na międzynarodowych festiwalach; towarzyszyły jej czołowe orkiestry (NOSPR, Orkiestra Filharmonii Narodowej, NDR, China Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra) pod batutą znakomitych dyrygentów (Kaspszyk, Foster, Chmura, Guidarini, Long Yu, Wit, Kord, Bělohlávek). Wielokrotnie uczestniczyła w koncertach prowadzonych przez Pendereckiego, wykonując: *Polskie Requiem*, *Credo*, *Te Deum*, *Siedem Bram Jerozolimy*. Wystąpiła w prawykonaniu jego *VIII Symfonii* (*Pieśni przemijania*). Do ostatnich ważnych wydarzeń artystka zalicza: udział w *Requiem* Maciejewskiego w londyńskiej Katedrze Westminster pod dyrekcją Michała Dworzyńskiego z BBC Symphony Orchestra i w *Pasażerce* Weinberga na Bregenzer Festspiele w reżyserii Davida Poutney'a, a także występy z Operą Narodową w Teatrze Maryjskim. Ma w dorobku wiele nagrań, m.in. *Jutrznię* zarejestrowaną podczas Warszawskiej Jesieni i *Te Deum* Pendereckiego, *Manru* Paderewskiego (Fryderyk 2004), *Msze* Moniuszki (Fryderyk 2009, Złoty Orfeusz - Arturo Toscanini przyznany przez L'Académie du Disque Lyrique). Ponadto *Siedem bram Jerozolimy* Pendereckiego w reżyserii Minkowicza i Bagińskiego (TVP2), zdobyło główną nagrodę w sekcji „muzyka na ekranie" podczas Festiwalu Telewizyjnych Produkcji Muzycznych „Złota Praga" (2009). W roku 2005 prezydent RP Aleksander Kwaśniewski odznaczył artystkę Brązowym Krzyżem Zasługi.

ROBERTO SACCÀ
(Walter)

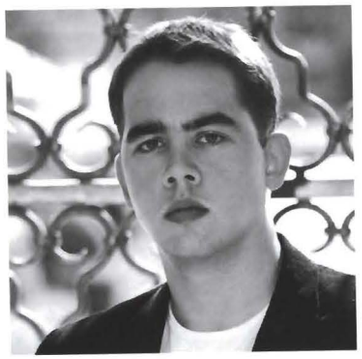
Tenor. Urodził się w Niemczech, ale z pochodzenia jest Włochem. Naukę śpiewu studiował w Wyższej Szkole Muzycznej w Stuttgarcie, a potem w Karlsruhe. Międzynarodowy sukces przyniósł mu występ w spektaklu *Orfeusz* Monteverdiego na Festiwalu Wiener Festwochen. Od 1993 do 2002 roku związany był z Operą w Zurychu. Współpracuje z wieloma znakomitymi dyrygentami i regularnie gości na scenach największych teatrów operowych; śpiewa m.in. w: *L'Upupa* Henza w Staatsoper Hamburg, *Łaskawości Tytusa* Mozarta w Staatsoper Berlin i Zurychu, *Daphne* Richarda Straussa w Wiener Staatsoper, *Roberto Devereux* Donizettiego w Bayerische Staatsoper, *Idomeneo* Mozarta w Barcelonie i Berlinie, a także w *Rigoletcie* Verdiego i *Uprowadzeniu z seraju* Mozarta w Turynie. Do ważnych wydarzeń ostatnich sezonów artysta zalicza występy w rolach: Florestana w *Fideliu* Beethovena i Bacchusa w *Ariadnie na Naksos* Richarda Straussa (Zurych), partii tytułowej w *Peterze Grimesie* Brittena (Düsseldorf), Cesarza w *Kobiecie bez cienia* Richarda Straussa (Zurych) i partię tytułową w *Graczu* Prokofiewa na scenie londyńskiej Royal Opera House. Regularnie wykonuje także repertuar koncertowy. Śpiewa m.in. w: *Stworzeniu świata* Haydna, *IX Symfonii* Beethovena, *Requiem* Verdiego; ostatnio wziął udział w koncercie w Garmisch-Partenkirchen z okazji Dni Richarda Straussa.

KATARZYNA MISIEWICZ
(Kapo)

Aktorka. Absolwentka wydziału aktorskiego krakowskiej PWST, gdzie wystąpiła w przedstawieniach dyplomowych, grając Niańkę morderczynię w *Choince u Iwanowów* Aleksandra Wwiedenskiego i Lenę w *Zimnym dziecku* Mariusa von Mayenburga. Debiutowała rolą Maryny w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze STU w Krakowie. Współpracowała z takimi reżyserami, jak: Jan Peszek, Michał Zadara, Piotr Waligórski, Thomas Harzem, Wiktor Rubin, Artur Urbański, Kuba Kowalski, Bogdan Hussakowski. Ważniejsze spektakle, w których wystąpiła, to: *Korek* w Teatrze Starym, *From Poland with love* Pawła Demirskiego w Łaźni Nowej w Krakowie (Ona), *Bliżej* Patricka Marbera w Teatrze Nowym w Krakowie (Anna), *Na gorąco* Michała Zadary w Teatrze Współczesnym w Szczecinie (Marzena Kowalczyk), *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (rola tytułowa), *O lepszy świat* Rolanda Schimmelpfenniga w Teatrze Wytwórnia w Warszawie (Kasia), *Ona i Ona* na motywach *Silniejszej* Augusta Strindberga w Teatrze Wytwórnia. Grała również w takich serialach, jak: *Na dobre i na złe*, *Samo życie*, *Doręczyciel*, *Na Wspólnej*, *Wydział zabójstw*, *Teraz albo nigdy*.

ROBERT DYMOWSKI
(1. Esesman)

Bas-baryton. Debiutował w 1975 roku w Młodzieżowym Chórze Centralnego Zespołu Artystycznego ZHP pod dyrekcją Władysława Skoraczewskiego, działającym przy Teatrze Wielkim. Po ukończeniu w 1978 roku liceum rozpoczął pracę jako śpiewak w Operetce Warszawskiej. W latach 1982-85 uczył się śpiewu w klasie prof. F. Rudomskiego w Państwowej Szkole Muzycznej im. Józefa Elsnera w Warszawie. Jest finalistą przeglądów i konkursów wokalnych w Kudowie, Krynicy-Zdroju i Wrocławiu. W 1991 roku został zaangażowany jako solista w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie zadebiutował partią Banca w *Makbecie* Verdiego. Na stołecznej scenie w jego repertuarze znalazły się główne partie basowe i barytonowe m.in. w takich operach, jak: *Cyrulik sewilski* Rossiniego, *Salome* Richarda Straussa, *Don Giovanni* Mozarta, *Faust* Gounoda, *Carmen* Bizeta. Współpracował z Teatrami Operowymi we Wrocławiu, Łodzi, Bydgoszczy, Teatrem Muzycznym w Gdyni oraz niemieckim Badisches Stadtstheater w Karlsruhe. W naszym teatrze zaśpiewał też m.in. Macieja w *Strasznym dworze* Moniuszki (2001), Montana w *Otellu* Verdiego (2001), Zareckiego w *Onieginie* Czajkowskiego (2002). Wykonał także partie Kwiczołapa i Ekonoma w *Zabobonie, czyli Krakowiakach i góralach* Kurpińskiego (2007), Sąsiada, Sprzedawcy i Ministra w dziecięcej operze *Magiczny Doremik* Ptaszyńskiej (2008), Brandnera w *Fauście* Gounoda (2008), Bartłomieja w *Verbum nobile* Moniuszki (2009) oraz Nikitycza w *Borysie Godunowie* Musogrskiego (2009). (fot. archiwum artysty)



ADAM PALKA
(2. Esesman)

Bas. Wychowanek, a w latach 2007-09 również asystent prof. Floriana Skulskiego w klasie śpiewu solowego Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Prowadzi aktywną działalność artystyczną; występował m. in. w Niemczech, Francji, Włoszech, Szwajcarii i Rosji. Brał udział w prapremierze opery Tadeusza Kasserna *Comedy of the Dumb Wife*. W 2006 roku został zaproszony do koncertowego wykonania partii Aliego we *Włoszce w Algierze* Rossiniego pod batutą Wojciecha Michniewskiego, z Ewą Podleś i Giovannim Bottą w rolach głównych. Od 2005 roku współpracuje z Państwową Operą Bałtycką, gdzie kreuje m.in. takie partie, jak: Sparafucile w *Rigolet-cie* Verdiego, Collin w *Cyganerii* Pucciniego, Zbigniew w *Strasznym dworze* Moniuszki, Leporello w *Don Giovannim* Mozarta, Figaro w *Weselu Figara* Mozarta, Banco w *Makbecie* Verdiego. W 2007 roku był stypendystą Teatro Lirico Sperimentale w Spoleto (Włochy), gdzie przygotowywał partię Don Basilia w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. W 2008 roku debiutował w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej partią Sparafucile'a w *Rigoletcie* Verdiego. W tym samym roku dokonał nagrania *Gwałtu na Lukrecji* Brittena (partia Collatinusa) dla telewizji MEZZO podczas festiwalu operowego w Seged (Węgry). W sezonie 2009/10 był członkiem Internationales Opernstudio w Zurychu, a od sezonu 2010/11 dołączy do zespołu solistów Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie. W 2010 roku zdobył II nagrodę w kategorii głosów męskich na VII Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Stanisława Moniuszki.

MATEUSZ ZAJDEL
(3. Esesman)

Tenor. Ukończył Państwową Szkołę Muzyczną II st. im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Romana Węgrzyna, a następnie Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Jerzego Knetiga. Podczas studiów brał udział w uczelnianych projektach artystycznych przy współpracy z Teatrem Wielkim - Operą Narodową i Warszawską Operą Kameralną. Ma w swoim repertuarze m. in. *Il mondo della Luna* Haydna, *Króla pasterzy* Kolberga, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Bunt żaków* Szeligowskiego. Od piątego roku studiów ściśle współpracuje z Warszawską Operą Kameralną. Ma na swoim koncie występy w takich spektaklach Opery Kameralnej, jak: *Mitridate, rè di Ponto* i *Zaide* Mozarta, *Un giorno di regno* Verdiego, *Cyrulik sewilski* Paisiella, *Jenufa* Janáčka, Borys Godunow Musorgskiego. Wykonuje również muzykę oratoryjną uczestnicząc w festiwalach i koncertach w kraju i za granicą. W 2009 roku wystąpił w Operze Narodowej w partii Liverotta w *Lukrecji Borgii* Donizettiego. (fot. archiwum)

GRAŻYNA BARSZCZEWSKA
(Nadzorczyni)

Znakomita aktorka teatralna i filmowa. Absolwentka krakowskiej PWST, posiada także wykształcenie muzyczne. W swoim bogatym dorobku artystycznym ma blisko dwieście wiodących ról, od lirycznych amantek, przez tragiczne heroiny, po komediowe i charakterystyczne bohaterki. Oprócz kreacji w teatrze, filmie, telewizji, Polskim Radiu, występów w Kabarecie Dudek i reżyserii, ma na swoim koncie recitale piosenek i nagrane płyty. Współpracowała z wieloma wybitnymi reżyserami, zarówno w kraju, jak i za granicą. Związana ze stołecznym Teatrem Polskim, gościnnie występuje także na innych scenach warszawskich (Roma, Ateneum, Komedia, Nowy, Polonia) i wielu teatrach dramatycznych w kraju. Współpracuje z Teatrem Telewizji. Ogromną popularność przyniosły jej wiodące role w kilku wysoko cenionych i lubianych serialach telewizyjnych (*Kariera Nikodema Dyzmy, SOS, Trzecia granica*, *Londyńczycy*). Za osiągnięcia zawodowe uhonorowana została licznymi prestiżowymi nagrodami, otrzymała m.in.: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Złoty Mikrofon, Wielki Splendor, Nagrody Radia i Telewizji, Srebrny Medal „Gloria Artis". Posiada tytuł Mistrza Mowy Polskiej. Szczególnie wyróżniona została za działalność charytatywną na rzecz chorych na SM. Wraz z mężem wspiera fundację na rzecz Domu Artysty Weterana w Skolimowie. Na scenie Opery Narodowej występuje po raz pierwszy.

CZESŁAW GAŁKA
(Stary Pasażer, Kapitan Oświęcimia, Steward)

Bas. Urodził się w Sosnowcu, w rodzinie o dużych tradycjach muzycznych. W 1984 roku ukończył studia wokalne w Akademii Muzycznej w Katowicach. Jest zdobywcą nagród i wyróżnień ogólnopolskich konkursów wokalnych. Zajął m.in. I miejsce w Konkursie im. Jana Kiepury w Krynicy (1983), II miejsce w Ogólnopolskim Konkursie Wokalistyki Operowej w Bytomiu (1984) oraz III miejsce w konkursie wokalnym w 's-Hertogenbosch (1985). W 1981 roku brał udział w Festiwalu Feste Medicee we Florencji oraz ukończył kurs interpretacji muzyki oratoryjnej w Bayreuth, a w 1982 roku – kurs wokalny w klasie prof. Pawła Lisicjana w Weimarze. W tym samym roku zadebiutował w partii Zbigniewa w *Strasznym dworze* Moniuszki na scenie Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu, której solistą był w latach 1983-85. Od 1985 roku jest solistą Opery Narodowej. Artysta ma w repertuarze m.in. partie: Rudolfa w *Lunatyczce* Belliniego, Bryndasa w *Krakowiakach i góralach* Stefaniego, Surina w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Elvira w *Xerxesie* Haendla, Stolnika i Dzięby w *Halce* oraz Zbigniewa i Skołuby w *Strasznym dworze* Moniuszki, Pimena w *Borysie Godunowie* Musorgskiego, Colina w *Cyganerii* i Zakrystiana w *Tosce* Pucciniego, Faraona w *Aidzie*, Doktora w *Traviacie*, Banka w *Makbecie* i Ferranda w *Trubadurze* Verdiego. Wykonywał także partię Miechodmucha w *Zabobonie, czyli Krakowiakach i góralach* Kurpińskiego (2007), partie Maître Luthera i Crespela w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha (2007), Brandnera w *Fauście* Gounoda (2008), Astolfa w *Lukrecji Borgii* Donizettiego (2009), Służącego w *Zagładzie domu Usherów* Glassa oraz Markiza D'Obigny w *Traviacie* Verdiego (2010) w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Dla Polskiego Radia i Telewizji nagrał pieśni Moniuszki, Karłowicza, Schumanna i Schuberta. Występuje na estradach polskich filharmonii, wykonując partie basowe w oratoriach i kantatach.

PASAŻERKA

SŁUCHOWISKO SŁUCHOWISKO FILM FILM POWIEŚĆ POWIEŚĆ OPERA OPERA

WYSTAWA ZORGANIZOWANA PRZEZ:

Instytut Adama Mickiewicza
CULTURE.PL

TREŚĆ WYSTAWY: ALEKSANDER LASKOWSKI
PROJEKT: BORIS KUDLIČKA
REALIZACJA: MARCIN TRYBULSKI, JOANNA KUŚ
KOORDYNACJA PROJEKTU: KAMILA ZAGÓROWSKA

WYSTAWA W FOYER TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ
OTWARTA DLA PUBLICZNOŚCI SPEKTAKLI. WSTĘP WOLNY.

PARTNERZY WYSTAWY:

BREGENZER FESTSPIELE

TEATR WIELKI OPERA NARODOWA

Państwowe Muzeum Auschwitz Birkenau

EAST NEWS

OKO STUDIO FILMOWE

FILMOTEKA NARODOWA

Teatr Wielki – Opera Narodowa i Wydawnictwo Axis Mundi prezentują
w serii wydawniczej **Biblioteka Teatru Wielkiego – Opery Narodowej**

PASAŻERKA

Zofia Posmysz

„Pasażerka" była wydarzeniem niezwykłym. Czas wstrząsających opowiadań, których tematem był obóz koncentracyjny jakby mijał. I tu nagle, zupełnie inne widzenie winy, zbrodni i cierpienia. Opowiedziane prościutko, cichym głosem Zosi Posmysz – a tak, że nie można było odwrócić się, uciec, zapomnieć. Akurat pracowałem w filmie i widziałem, jak Andrzej Munk budował z tej powieści film, niezwykły film. Ale Munk zginął tragicznie i film dokończono za niego. Czuje się, że tajemnicę wielkiej opowieści filmowej Munk zabrał ze sobą. A powieść „Pasażerka" została i stawała się coraz bardziej ważną lekturą. Nie sposób o niej zapomnieć. Teraz zaczyna jeszcze inną, nieoczekiwaną drogę.

Ernest Bryll

Była więźniarka i jej strażniczka, ich wzajemne relacje. Nienawiść podszyta miłością. Książka Zofii Posmysz i film Munka, do którego pisali wspólnie scenariusz były dla mnie odkryciem. „Pasażerka" łączy światy, które wcześniej nie mogły istnieć obok siebie. Pasiakowa rzeczywistość i miłość. Do tego niemal dobra Niemka, przecież takie w literaturze nie istniały. To bezkompromisowa, odważna i na wskroś oryginalna literatura. Pasażerka – książka, film a teraz odkrywana opera Weinberga to dzieła, których się nie zapomina.

Mariusz Treliński
reżyser, dyrektor artystyczny
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

nowela i libretto

TEATR WIELKI OPERA NARODOWA

AXIS MUNDI
www.axismundi.pl

A. Blikle

CUKIERNIA CAFÉ DELIKATESY NOWY ŚWIAT 35

KINO

MURANÓW

ZAPRASZA!

ul. Gen. Andersa 1, 00-147 Warszawa

www.muranow.gutekfilm.pl

muranow@gutekfilm.com.pl

rezerwacje:

(22) 635 25 29

(22) 635 30 78

Confetteria
Raffaello

Więcej niż tysiąc słów...

dwójka
POLSKIE RADIO

nowe
fale
kultury

Warszawa 104,9 FM

www.polskieradio.pl/dwojka

PROGRAM 2 POLSKIEGO RADIA
tel. 22 645 22 22

VALENTINO.COM

VALENTINO

Moliera 2, Warszawa

Najwidoczniej Kulturalni!

Jako lider w branży reklamy zewnętrznej staramy się łączyć wielkie możliwości ze szlachetnymi celami. Regularnie inspirujemy i realizujemy programy z zakresu Społecznej Odpowiedzialności Biznesu. Dziękujemy za przyznane nam wyróżnienia i zapewniamy, że będziemy wspierać polską kulturę.

- **Mecenas Kultury 2006**
- **Tytuł Business Superbrand 2007**
- **Sponsor Roku Arts & Business 2007**

www.ams.com.pl

ams
największe możliwości

tvn24

wspieramy

kulturę

WYSOKĄ

TVN24 jest wyłącznym patronem telewizyjnym Teatru Wielkiego.

Harvard Business Review Polska

wybór liderów biznesu

Menedżerowie osiągający sukcesy wiedzą, że droga na szczyt jest ciężka i pełna niebezpieczeństw. W tej wędrówce niezbędny jest doświadczony i zaufany przewodnik. Magazyn *Harvard Business Review Polska* jest uznawany przez światowych liderów biznesu za najlepsze źródło wiedzy o zarządzaniu. Tworzony dla najbardziej innowacyjnych menedżerów i przez nich czytany, prezentuje pogłębione analizy i wskazówki, jak lepiej zarządzać, podpowiada, jak – krok po kroku – radzić sobie z nawet najbardziej nietypowymi sytuacjami biznesowymi i prezentuje konkretne doświadczenia firm w takich obszarach zarządzania, jak: przywództwo, motywowanie, strategia, marketing, relacje z klientem i finanse. *Harvard Business Review Polska* to niezbędny przewodnik po meandrach biznesu i magazyn, który po prostu wypada czytać.

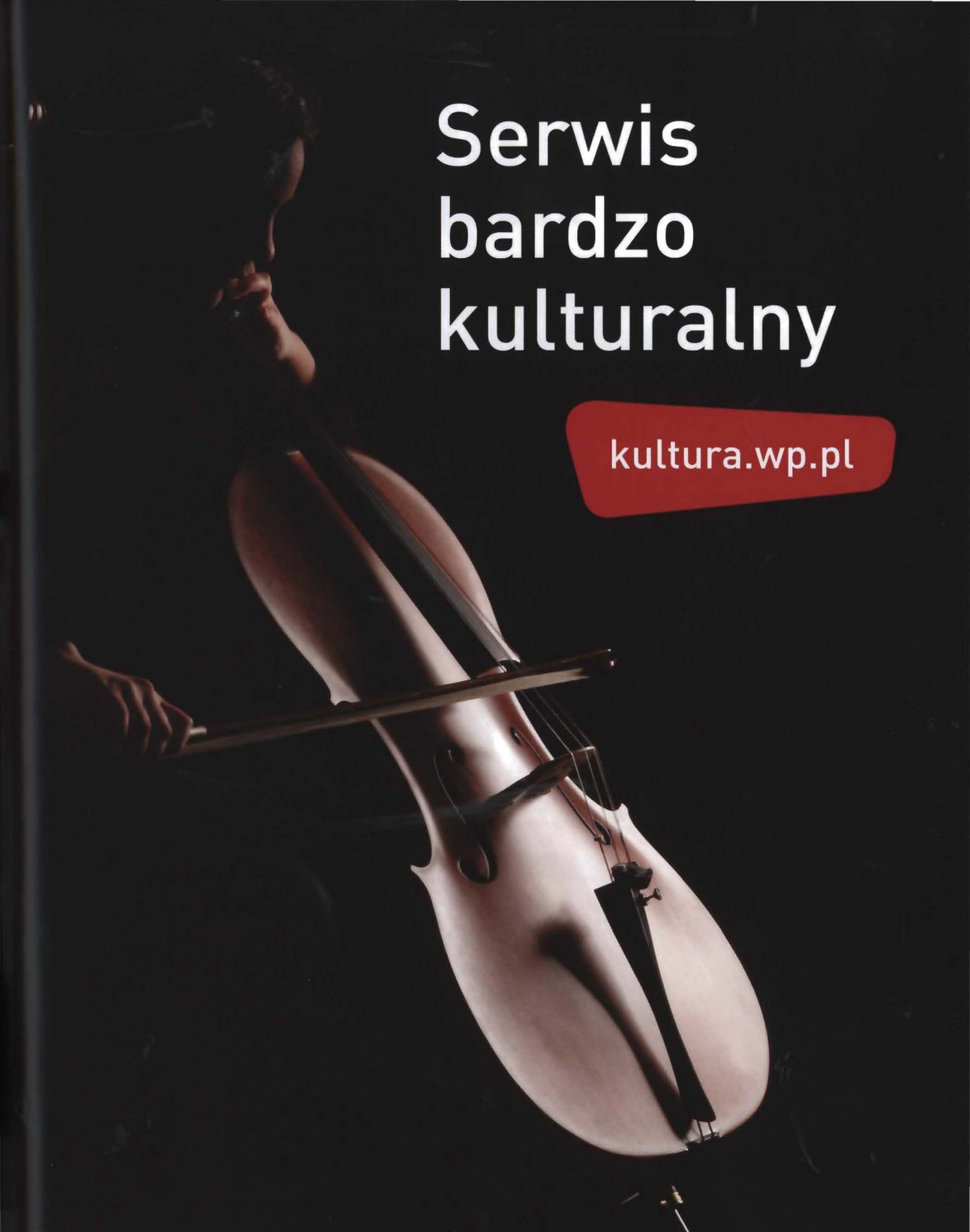
tel. 22 630 66 88 **www.hbrp.pl**

Harvard Business Review POLSKA

Forbes
BIZNES Z KAŻDEJ STRONY

Serwis bardzo kulturalny

kultura.wp.pl



WP.PL

wydarzenia kulturalne / najnowszy repertuar teatrów, filharmonii, oper / festiwale / moda i obyczaje / impresje / felietony / wystawy / i jeszcze więcej...

DWUTYGODNIK

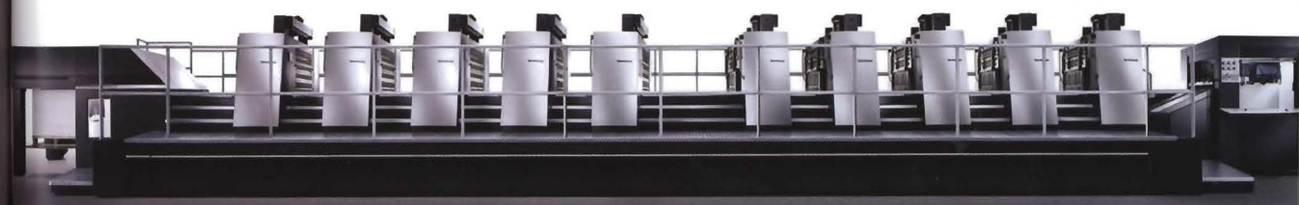
ruch muzyczny

Najstarsze polskie czasopismo poświęcone muzyce poważnej
Recenzje koncertów i przedstawień operowych, recenzje płyt
Relacje z festiwali i konkursów, krajowych i zagranicznych
Artykuły o sprawach nurtujących środowisko muzyczne
Artykuły o pedagogice muzycznej i upowszechnieniu muzyki
Materiały historyczne

„Ruch Muzyczny" jest dwutygodnikiem, wychodzi 26 razy w roku,
do nabycia w salonach Empiku, księgarniach muzycznych,
w filharmoniach i teatrach operowych oraz w prenumeracie

www.ruchmuzyczny.pl

Druk
na miarę
sztuki...



10 kolorów w jednym przelocie

Prędkość aż do 15000 arkuszy na godzinę

Format powiększony do 750 mm x 1050 mm

perfekt DRUKARNIA

więcej na

www.drukarniaperfekt.pl

WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA
Dyrektor techniczny: Janusz Chojecki
Asystent dyrygenta: Marta Kluczyńska
Asystent reżysera: Beata Redo-Dobber
Asystenci scenografa: Felicity Jons, Wacław Tadeusz Ostrowski, Wanda Radwan-Richard, Jadwiga Wóycicka
Asystent choreografa: Ilona Molka
Dyrygent chóru: Mirosław Janowski
Pianiści korepetytorzy solistów: Anna Marchwińska, Anna Maria Dukszto
Pianiści korepetytorzy chóru: Ewa Goc, Wioletta Łukaszewska
Inspicjenci: Katarzyna Fortuna, Teresa Krasnodębska
Instruktor walk: Ran-Arthur Braun
Kierownik statystów: Tomasz Nerkowski
Kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów: Mariusz Kamiński
Kierownictwo obsługi sceny: Robert Karasiński, Andrzej Wróblewski
Realizacja świateł: Tomasz Mierzwa, Stanisław Zięba
Sufler: Lech Jackowski, Barbara Skowronek
Przygotowanie polskiego tekstu na tablicę świetlną oraz emisja: Andrzej Wojtkowiak
według przekładu Agnieszki Kłopockiej
Realizatorzy dźwięku: Iwona Saczuk, Adam Ciesielski
Opieka impresaryjna: Beata Klatka
Produkcja: Izabela Just, Konrad Szpindler, Katarzyna Szybińska

Zdjęcia: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Polska Agencja Fotografów Forum, East News, Mirosław Bałka, Jacek Poremba, Moti Goldman, archiwum Teatru Wielkiego i prywatne zbiory artystów.

Dziękujemy za pomoc w realizacji sesji plakatowej Państwowemu Muzeum Auschwitz-Birkenau.
Walizki przedstawione na zdjęciach pochodzą ze zbiorów muzeum i były własnością więźniów.

Do wykonania w wersji wielojęzycznej użyto tłumaczeń z oryginału rosyjskiego, autorstwa następujących tłumaczy:
Anna Marchwińska i Beata Redo-Dobber (polski), Ulrike Patow (niemiecki), David Pountney (angielski), Olga Janáčková (czeski), Sarah Tysman (francuski), Alexander Fisz (jidysz)

Spotkanie z Zofią Posmysz i Davidem Pountneyem oraz projekcja filmu Andrzeja Munka *Pasażerka*
Kino Muranów 4/10/2010 godz. 18.30
Wystawa „Pasażerka. Słuchowisko, film, powieść, opera" / Teatr Wielki - Opera Narodowa 30/09/2010 - 18/11/2010

Patroni medialni premiery:

Patroni medialni Teatru Wielkiego - Opery Narodowej:

Partnerzy Teatru Wielkiego - Opery Narodowej:

Sponsor i wykonawca plakatów i afiszów Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Opracowanie programu: Marta Sobolska
Kierownik Działu Literackiego: Marcin Fedisz
Współpraca redakcyjna: Iwona Witkowska, Małgorzata Mokrzysz
Projekt graficzny / realizacja: Adam Żebrowski / Miłosz Kaliński
Projekt plakatu / fotografia: Adam Żebrowski / Łukasz Murgrabia
Druk: Sindruk
Wydawca: Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2010
Cena: 15 zł EGZEMPLARZ BEZPŁATNY