

poli óra periménis?  
Pawet ko lauki?

heiznan  
du máste veta

Salvum me  
fac Deus quoniam

intraverunt aequae  
usque ad animam  
meam in  
in limbo

# QUODSIA ZAHER







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 **CARLO MONTANARO**

Szanowni Państwo,

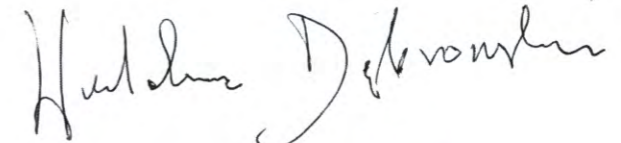
obcowanie z dziełem przedstawianym światu przez jego twórcę niesie ze sobą pierwiastek magii. Rozpoznajemy kreację, jako pierwsi dotykamy jej faktury, podziwiamy formę, wnikamy w treść – cały czas mając za punkt odniesienia artystę, który obecny jest tu i teraz, którego rzeczywistość jest naszą rzeczywistością, a współczesność – naszą współczesnością. Jego wrażliwość, wyobraźnia, talent kształtowały się w czasie i przestrzeni bardzo zbliżonych do naszych. Czy dzięki temu łatwiej zrozumiemy jego dzieło? Niekoniecznie. Na pewno jednak stanie się nam ono w szczególny sposób, intuicyjnie bliskie.

Zamawianie nowych dzieł leży w samym centrum misji Opery Narodowej: dbałość o kreację wynika z oczywistego zobowiązania, jakie mamy wobec przyszłych pokoleń i jest tyleż obowiązkiem, co przywilejem. Współpracując z kompozytorami, których kariera dopiero się rozwija, spełniamy zadanie inspirowania, stymulowania, inicjowania. Zapraszając do współpracy tych, których twórczość już w wyraźny sposób naznaczyła kształt współczesnej polskiej muzyki, wpisujemy nowy, ważny rozdział do jej historii. Prowadząc w koncepcji repertuarowej równoległe obie ścieżki, zyskujemy perspektywiczny obraz tego, co dziś w Polsce w przestrzeni dźwięku najcenniejsze, najbardziej znaczące: wyrazisty znak czasu, specyficzny dla bardzo dynamicznie ewoluującej sytuacji społecznej, kulturowej i politycznej w naszym kraju.

Bardzo się cieszę, że Paweł Szymański – twórca o dojrzałej, niezwykle bogatej osobowości artystycznej, kreator najwyższej miary – przyjął nasze zaproszenie. Powstała *Qudsja Zaher* – przejmująca opowieść o kobiecie, która dobrowolnie przyjęła los ofiary i potem, w życiu po życiu, świecie po świecie, odkrywa, że sens bywa najbardziej przewrotną wizją naszej świadomości, czas może mieć rytm zupełnie odmienny od tego, który znamy, a granica między bytem a niebytem wymyka się naszemu poznaniu.

Historię przenosi na scenę Eimuntas Nekrošius – wybitna postać współczesnego teatru. Niedawno miałem okazję zwiedzić Centrum Gogola – nowe, bardzo modne miejsce na kulturalnej mapie Moskwy, gdzie w wysmakowanej przestrzeni mieści się jedyna w swoim rodzaju galeria portretu kreatorów teatru europejskiego. Strehler, Grotowski... Każdy sportretowany artysta „opisany” jest też własną wypowiedzią, którą twórcy wystawy uznali za szczególnie znaczącą. Tam właśnie obok zdjęcia Eimuntasa przeczytałem: „Tradycja wymaga szacunku, ale trzeba jej słuchać jak echa. Podoba mi się, jak młodzi podejmują ryzyko”.

Na scenie głównej Opery Narodowej prezentujemy dziś dzieło bardzo głęboko osadzone w tradycji, ale wyraźne z niej w sposób najbardziej niezależny, uzyskujące w ramach zapoznanego gatunku zupełnie nową, odkrywczą formę. Jesteśmy świadkami nowego otwarcia, kreacji w istotny sposób oddziałującej nie tylko na kształt współczesnej i przyszłej sztuki, ale całej naszej przestrzeni kulturowej. Z satysfakcją zapraszam Państwa na wyjątkowy wieczór.



Waldemar Dąbrowski  
Dyrektor naczelny Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Paweł Szymański

# QUDSJA ZAHER

OPERA W DWÓCH AKTACH Z PROLOGIEM  
OPERA IN TWO ACTS WITH PROLOGUE

LIBRETTO  
MACIEJ J. DRYGAS

TER  
YCYKO  
RIA

DYRYGENT / CONDUCTOR  
WOJCIECH MICHNIEWSKI

REŻYSERIA / DIRECTOR  
EIMUNTAS NEKROŠIUS

SCENOGRAFIA / SET DESIGNER  
MARIUS NEKROŠIUS

KOSTIUMY / COSTUME DESIGNER  
NADEŽDA GULTIAJEVA

REŻYSERIA ŚWIATEŁ / LIGHTING DESIGNER  
AUDRIUS JANKAUSKAS

PRZYGOTOWANIE CHÓRU / CHORUS MASTER  
BOGDAN GOLA

PRZYGOTOWANIE CHÓRU CHŁOPIĘCEGO / BOY'S CHORUS MASTER  
KRZYSZTOF KUSIEL-MOROZ

QUJSJA ZAHER  
OLGA PASIECZNIK, KATARZYNA TRYLNIK

NAUCZYCIEL / TEACHER  
ANDRZEJ NIEMIRSKI

PRZEWOŹNIK / FERRYMAN  
DAMIAN KONIECZEK

CHÓR I ORKIESTRA  
TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ  
CHORUS AND ORCHESTRA OF THE TEATR WIELKI - POLISH NATIONAL OPERA

WARSZAWSKI CHÓR CHŁOPIĘCY  
PRZY UNIWERSYTECIE MUZYCZNYM FRYDERYKA CHOPINA  
FRYDERYK CHOPIN UNIVERSITY OF MUSIC WARSAW BOY'S CHORUS  
ORAZ STATYŚCI / AND EXTRAS

PRAPREMIERA / WORLD PREMIERE 20/04/2013



# STRESZCZENIE

## PROLOG

Czterech mężczyzn wyciąga na środek sceny dywan, układa kamienie, wnosi coś zawiniętego w białe płótno. Mężczyźni biorą do rąk kamienie, płótno delikatnie się porusza, odsłania kobietą sylwetkę. Zaczynają rzucać kamieniami. Kobieta krzyczy. U wybrzeży Europy dryfuje statek z uchodźcami, którego nie chce wpuścić do portu żaden kraj. Brakuje słodkiej wody i żywności. Nagle z burty statku z desperackim krzykiem rzuca się do wody młoda Afganka - Qudsja Zaher.

## AKT I

### Scena 1

Qudsja opada na dno morza. Wokół niej zbierają się Topielcy. Są podekscytowani, zupełnie jakby gdzieś w mroku przeczuwali jej obecność. Wyciągają przed siebie ręce i palcami próbują zbadać dno morskie. Szepczą, nawołują się.

Ich błędzenie zostaje przerwane przybyciem okrętu Przewoźnika. Topielcy muszą zapłacić, żeby wejść na pokład i popłynąć z nim do Krainy Mgieł. Qudsja obserwuje zdesperowany tłum, który usiłuje sforsować zaporę z liny ustawioną przez Przewoźnika. Topielców jest coraz więcej przepychają się, biją, krzyczą. Padają setki słów.

W Krainie Mgieł słów już nie będzie, stracili znaczenie, „napęczniały wodą”, „rozmyły się”, „wyschły jak meduzy wyrzucone na brzeg”. Nikt nie będzie śpiewał pieśni, ani czytał ksiąg. Tam nikt już niczego nie pamięta. Jest tylko jedno słowo: „śmierć”. W Krainie Mgieł nikt nie dba o pamięć, nie śpiewa pieśni, nie opowiada historii. I tak przez stulecia.

Na dno morskie przybywa Nauczyciel, za nim podążają uczniowie, pięćdziesięcioosobowy Chór Chłopców Szkoły Lögsögumadrów. Nie są to zwykłe dzieci, to mali strażnicy pamięci. W ich głowach muszą się pomieścić dzieje świata. Chłopcy, na wezwanie Nauczyciela, przywołują historie sprzed wieków, w których niejedynemu rozpoznaje swój własny los.

### Scena 2

Topielce znajdują Qudsję. Nie wiadomo, czy chcą jej pomóc, czy wręcz przeciwnie, przybić ją kamieniami do dna morskiego, tak, żeby musiała tam zostać na zawsze. Przewoźnik zabiera tych, którzy zapłacili za przejazd, zaś reszta Topielców, wśród nich Qudsja, zaczyna szukać monet w piasku.

### Scena 3

Chór Chłopców Szkoły Lögsögumadrów skanduje opowieść o Agnes z Danemor, kobiecie, która zestarzała się myśląc, że jej ukochany porzucił ją na ślubnym kobiercu. Przeklęła mężczyznę i tę miłość. Niestety dopiero jako starszka dowiedziała się o tym, że młodzian ją kochał, jednak śmierć przeszkodziła mu stanąć z nią przed ołtarzem. „A teraz gładziła trupa po głowie i prosiła o przebaczenie...”. Na scenie pojawia się portret Agnes i trup młodzieńca, chłopcy płaczą.

Nauczyciel i Qudsja stoją nad taflą wody i rzucają kaczki. W trakcie zabawy Nauczyciel rozpoznaje w niej kobietę, która żyła tysiąc lat wcześniej – Astrid. Astrid uciekała, podobnie jak Qudsja. Uciekając, dotarła do bram Jumnety, miasta, które właśnie obchodziło święto płodności. Astrid walila we wrota, błagała, żeby ją wpuszczono. Niestety mieszkańcy zamknęli przed nią bramy i ją przegonili.

Chór opowiada historię Astrid, córki Olmoda, syna Thorolfa Olafsona i Ganhildy. Poznajemy ją od momentu narodzin, aż do dramatycznego momentu, kiedy zdecydowała się zabić własne dziecko.

### Scena 4

Qudsja-Astrid modli się do bogów. Jej słowa przypominają lament. Gromadzą się wokół niej inni uciekinierzy. Dołączają się do modlitwy. Staje się cud. Na dnie morza zakwita gałąź.

## AKT II

### Scena 1

Chłopcy kopią fale. Nauczyciel wchodzi, nikt go nie zauważa. Dopiero po pewnym czasie ruch ustaje. Wszystko wraca do porządku. Chłopcy siadają w równych odstępach i na nauczycielski znak frusty zaczynają kolejną opowieść. Tym razem o tym, jak odtrącona przez wszystkich Astrid popełniła samobójstwo. Przeklęła ziemię i życie, „Bogowie przekleństwo Astrid usłyszeli...”.

Chłopców zaczyna lecieć krew z nosa. Wychodzą, nauczyciel sprząta za nimi ślady krwi, zaś w murach Jumnety trwa zabawa z okazji święta płodności. Wszystko to obserwuje Astrid, chce wejść do miasta, nie zostaje jednak wpuszczona. Astrid wchodzi na burtę i rzuca się do morza. Opadając na dno, krzyczy: „Bądź pozdrowiona, śmierci”. Z daleka obserwują to chłopcy.

### Scena 2

Chór Chłopców rusza w naszym kierunku. W miarę tego, jak się zbliżają, widzimy, że się zmienili, idą w szyku, są wyprostowani, uzbrojeni w sznurki.

Tym razem opowiadają o tym, jak wokół pewnego miasta zaczęły się dziać rzeczy dziwne. Z morza wyławiano przedmioty, które nie powinny się tam znajdować, złote pierścienie, monety. W ziemi rolnicy natrafili na coś, co przypominało ludzką zuchwę.

Opowiadają o nurku, który zszedł na dno i znalazł zatopione miasto i który czyniąc to drugi raz, już nie wrócił. O profesorze-archeologu, który kopał w ziemi i znalazł szkielety

ludzi, których śmierć zabrała niespodzianie, pośród zabawy, dzieci pochowanych za życia, splecione szkielety zakochanych. Setki kości, których niesposób ich zliczyć.

„Bogowie przekleństwo Astrid usłyszeli...”. Jumnetę, która kiedyś odmówiła otwarcia swych bram, teraz zalana morską wodą, pobłyskiwała rybimi łuskami mieniącymi się wśród białych, wyszlifowanych przez morski piasek kości.

### Scena 3

Uciekinierzy są zmęczeni wiecznym przeszukiwaniem morskiego dna. Kiedy przyjeżdża Przewoźnik, a nad głowami tłumy pojawiają się cztery silniki jego łodzi, podchodzą blisko, chcą żeby ich zabrał. Wsuwają mu się między ręce. Walczą ze wszystkich sił. Wiedzą, że szybko nie wróci. Dochodzi do szarpaniny, duszą się, krzyczą, padają setki słów.

Każde zło ma początek w słowach. „Czy kto słyszał, by śledzie trwoniły czas na wojny albo flądry zabijały dla złota?”.

Qudsja przekonuje Przewoźnika, że tysiąc lat temu, jako Astrid, już zapłaciła za podróż do Krainy Mgieł. Nauczyciel i Chór Chłopców przychodzą zaświadczyć w imieniu Qudsj-Astrid. Przewoźnik nie chce słuchać, każe wsiadać Qudsj do swojej łodzi.

Qudsja odpływając, prosi, żeby o niej zapomnieć, żeby wyrzucić z pamięci jej żalony los.

Trwa burza. Qudsja walczy, jest szalona. Nauczyciel próbuje ją uspokoić. Ona nie chce. Znowu wchodzi czterech mężczyzn, znowu wnoszą kamienie. Rozpoczyna się powtórne kamienowanie. Qudsja oddala się na falach, za którąś z nich znika.

## EPILOG

Odgłosy burzy ustają. Słychać tylko delikatne kapanie wody. Skądś, nie wiadomo skąd, dobiega echo głosów Chóru Chłopców. Śpiewają Psalm 68.

„Salvum me fac Deus quoniam intraverunt aque usque ad animam meam infixus sum in limum profundi et non est substantia veni in altitudines maris et tempestas demersit me”.

Z boku przygląda się temu wszystkiemu Nauczyciel. Patrzy uważnie, może za tysiąc lat będzie musiał opowiedzieć tę historię komuś, kto będzie potrzebował jej usłyszeć.

„Cały czas słychać cieknącą i kapiącą wodę. Zapala się oznakowanie wyjść awaryjnych. Publiczność opuszcza salę. Wszędzie jest woda – nie sposób wyjść z teatru suchą nogą.”.



# SYNOPSIS

## PROLOGUE

Four men are rolling out the carpet in the middle of the stage. They are arranging stones and then fetch something wrapped in white linen. The men take stones in their hands; meanwhile the cloth is moving gently to reveal a woman's body. The men begin to hurdle stones. The female is crying.

A boat carrying refugees is drifting along the European shore. No country wants to admit it to the port. Stranded travellers have no drinking water or food. Suddenly, a young Afghan woman, Qudsja Zaher, cries desperately and throws herself into the water.

## ACT 1

### Scene 1

Qudsja falls onto the seabed where she is surrounded by the Drowned Men. They are excited as if they have sensed her presence in the darkness. They are stretching their hands, trying to search the seabed with their fingers. They are whispering and calling each other.

Their restless wandering is interrupted by the arrival of the Ferryman's ship. To board it and travel to the Land of Fog, the Drowned Men must pay the fare. Qudsja is watching the desperate crowd trying to force their way through the rope barrier set up by the Ferryman. The Drowned Men are swarming, nudging their way, beating others and crying. Hundreds of words are spoken.

There will be no more words in the Land of Fog, they have been deprived of their meaning, they have become "swollen with water", 'blurred', 'dried up like a jellyfish washed ashore.' No one will sing songs or read books anymore. This is the land of oblivion where there is only one word: 'death.' No one brings back memories, sings songs or tells stories in the Land of Fog. It has been like this for centuries. The Teacher reaches the sea bottom. He is followed by his students, the fifty-man Boy Choir from the Lögsögumad School (lawspeakers in Iceland). They are not common children but little guardians of memory. History of the world must fit into their heads. Boys, called by The Teacher, begin to summon stories from centuries, which many people recognize their faith in.

### Scene 2

The Drowned Men find Qudsja. We don't know if they want to help her or quite contrary, load her body with stones to keep her forever on the sea bottom.

The Ferryman takes in passengers who have paid their fare, while the remaining Drowned Men, including Qudsja, are searching for coins in the sand.

### Scene 3

Lögsögumad School Boy Choir is chanting the story of Agnes of Danemor. A female who grew old thinking that her beloved one had jilted her at the altar. She cursed the man and their love. Regrettably, as an old woman she has learnt that the young man had loved her but death prevented him from tying the lock. 'And she was caressing the dead man's head, asking for forgiveness...'

The portrait of Agnes and the corpse of the young man appear on the stage. The boys are crying.

The Teacher and Qudsja are standing by the sea. They are playing ducks and drakes. Meanwhile, the Teacher recognises that Qudsja is Astrid, a woman who had lived a thousand years ago. Just like Qudsja, Astrid had escaped and reached the gates of Yumneta, a city celebrating the fertility festival. Astrid was banging on the gate, begging for it to open. But residents of the city had shut the gate closed and chased her away.

The choir recounts the story of Astrid, the daughter of Olmod, the son of Thorolf Olafson and Ganhilda. We meet her when she is born and witness the dramatic moment when she decides to kill her own baby.

### Scene 4

Qudsja-Astrid is praying to her gods. Her words resemble wailing. Refugees are swarming around her to join her in the prayer. A miracle happens. A branch is blooming on the sea bottom.

## ACT 2

### Scene 1

The boys are kicking waves. The Teacher enters the scene, but no one notices him. His presence is acknowledged only when commotion comes to an end. The order is restored. Boys sit down and the teacher signals they should tell another story. This time, this is the story of Astrid who was rejected by everyone and committed suicide. She cursed the land and life, and "Gods had heard Astrid's curse"...

The boys are bleeding from their noses. They leave and the teacher is wiping drops of blood. The fertility festival continues at Yumneta. Astrid is watching it, she is trying to enter the city through the gate, but she no one lets her in. Astrid climbs the side of the ship and throws herself into the sea. Falling down onto the sea bed, she is crying: 'I hail thee death'. The boys are watching it from afar.

### Scene 2

The Boy Choir is heading towards us. As they are approaching, we can see they have changed. They are marching in close, keeping their heads straight, holding ropes in their hands.

This time, they recall strange things happening around Yumneta. Objects which should not have been in water - gold rings and coins - have been fished out from the sea. Something resembling a human mandible has been unearthed by farmers.

They mention a diver who went down to the sea bottom and found a drowned city. He later descended once more and never returned. They recall an archaeology professor who dug into the ground and found skeletons came of people taken by death suddenly, while they were having fun,

children buried alive, tangled skeletons of lovers. Hundreds of graves, their number countless.

"Gods had heard Astrid's curse"... Yumneta, which once refused to open its gates, now flooded with sea water, is shining with fish scales that shimmer among white, polished by sea sand bones.

### Scene 3

Refugees are tired of their never-ending search of the sea bottom. The Ferryman arrives and four engines of his boat are looming over the crowd. Stranded refugees approach the boat, asking the Ferryman to take them aboard. They are pushing themselves forward into his arms and fighting with all their might as they realise he won't be returning soon. Scrimmage ensues, refugees are suffocating, yelling, hundreds of words are spoken.

Every evil takes its source in words. „Have you ever heard of herrings wasting their time on warfare or flounders killing for gold?'

Qudsja is persuading the Ferryman that she had paid for her journey to the Land of Fog as Astrid, a thousand years ago. The Teacher and the Boy Choir arrive to confirm words of Qudsja- Astrid. The Ferryman refuses to listen, but tells Qudsja to board his ship.

On her departure, Qudsja asks everyone to forget her, to reject her pitiful life from their memory.

The storm continues. Qudsja is fighting, she is overwhelmed by madness. The Teacher is trying to calm her down, but she refuses to give in. Four men return to the stage, they carrying stones again. The stoning ritual is about to begin anew. Qudsja is carried away by the waves, and disappears behind one of them.

## EPILOGUE

The storm grows quiet. Only the sound of rain drops is heard. The distant voices of the Boy Choir are heard from somewhere. They are singing Psalm 68.

"Salvum me fac Deus quoniam intraverunt aque usque ad animam meam infixus sum in limum profundi et non est substantia veni in altitudines maris et tempestas demersit me."

The Teacher watches everything on the side. He watches carefully; maby in tousand years he'll have to tell this story to someone who will need to hear it.

"All the time we can hear leaking and tapping water. Sign of emergency exit turns on. The audience leave the auditorium. Water is everywhere - there's no chance to leave the theatre with dry feet.



# PAWEŁ SZYMAŃSKI

## MIĘDZY KONSTRUKTYWISTYCZNĄ ILUZJĄ A METAFORĄ NIEPOZNAWALNEJ REALNOŚCI

Sylwetka kompozytorska Pawła Szymańskiego z wielką wyrazistością rysuje się zarówno na tle krajobrazu muzyki polskiej, jak i muzyki światowej. Szymański, konsekwentnie poszukujący ucieleśnienia swej wewnętrznej wizji w ciągle nowych formach, jawi się jako kontynuator twórczej postawy wielkich wizjonerów muzyki polskiej XX wieku z Lutosławskim na czele. Jego muzyka nie tylko tchnie filozoficzną głębią, której antecedensy odnajdujemy u największych artystów różnych epok, od Perotina po Beethovena i Mahlera, estetyczną wielkością i prawdą, lecz także zatapia słuchacza w kontemplacji jej zmysłowego piękna i otwiera przed nim konstruktywistyczne przestrzenie porównywalne z odkrywaniem praw perspektywy i ich wariantów w sztukach plastycznych.

Pamięci Andrzeja Chłopeckiego, którego sprawcza wyobraźnia pozostaje u źródeł zamówienia opery *Qudsja Zaher* przez Teatr Wielki - Operę Narodową

### TAJEMNICA - MAGIA - PIĘKNO

**Jak każde prawdziwe dzieło sztuki, muzyka Pawła Szymańskiego kryje w sobie niepoznawalną tajemnicę.**

Zarówno artyści wykonujący jego muzykę, jak i piszący o niej muzykolodzy czy twórcy teatru, choreografowie i filmowcy, którzy często po nią sięgają, by wspierać swe własne dzieła na jej idealnej konstrukcji, próbują ową tajemnicę zrozumieć. Zagadką jest przede wszystkim jej piękno, przekraczające zwykły zmysłowy powab, urastające do rangi narzędzia poznania. Piękno – nieoczywiste, czasem z nagłą olśniewające, czasem odkrywające się z wolna, ukryte w nowatorsko pomyślanych, wyrafinowanych rytmicznie i fakturalnie formach – jest wspólnym mianownikiem utworów Pawła Szymańskiego. W swoich kompozycjach dozuje on – w większym lub mniejszym stopniu, czasem tylko na moment ją ujawniając – niebiańską, czy raczej archetypiczną, harmonię.

Tajemnica kryjąca się w tej muzyce prowokuje do pytania: skąd się owo piękno bierze, jak to jest zrobione? Dokładniejsze analizy przynoszą potwierdzenie tego, co podpowiadać może intuicja: powstaje ono na zetknięciu precyzyjnie, matematycznie wykreślonego planu formalnego utworu i ostatecznej dźwiękowej realizacji, którą opisać jest najtrudniej: od krystalicznych, migotliwych, eterycznych struktur, przez agresywne brzmienia zakłócające ich idealną harmonię, po pełnię, w której oba elementy okazują się częściami tego samego uniwersum. Nie dzieje się to jednak ani w sposób prosty, ani w chronologicznym porządku, bo muzyka Pawła Szymańskiego zaprzecza line-

arności czasu, którą przyzwyczailiśmy się traktować jako pewnik; narracja biegnie tu co najmniej dwutorowo, rozdając się i łącząc, a gwałtowne cięcia i cisze wyznaczają momenty czasowych przesunięć.

W kompozycjach czysto instrumentalnych, jak orkiestrowe *Partity* czy fortepianowe *Etiudy*, owo zastanawiające piękno przybiera postać całkowicie abstrakcyjną, choć zarazem urzekającą zmysły swym brzmieniem – co bezpośrednio wynika z pojmowania przez kompozytora muzyki jako tworu absolutnego. Z kolei muzyka Pawła Szymańskiego odwołująca się do słowa nie tylko z całą mocą wydobywa jego sens, jego sfery brzmieniowe, kulturowe i symboliczne, ale i poszerza je o nieprzeczuwane dotąd przestrzenie wyobraźni. Wyobraźni zarówno przestrzennej, idącej w głąb i w poprzek słowa i jego znaczeń, ale także operującej linearnie, z pełną świadomością historii i jej prawideł, zjawisk następujących po sobie i współlistniejących. Stąd w zetknięciu z jego utworami na głos i instrumenty nie doświadczamy dysonansu czy chociażby wrażenia sztucznej równowagi pomiędzy tekstem a jego wizją dźwiękową. Stapiają się one w jedno, w swoistą *communio*, której znaczenia można pojąć jedynie zanurzając się w słuchaniu lub – jak wolą inni – w akcie kontemplacji. Owo wrażenie dostępne jest w momencie obcowania z takimi arcydziełami, jak *Lux Aeterna* (1984), *Miserere* (1993), *In Paradisum deducant te Angeli* (1995), które na różne sposoby odnoszą się do tekstów religijnych. Wspólne jest im jednak skupienie na słowie (łacińskim, a więc uniwersalnym), często traktowanym recytacyjnie, czasem szeptanym jak w modlitwie, skrajna koncentracja i wreszcie brak grandilo kwencji, patosu, dążenia do przytłoczenia słuchacza ciężarem rozbudowanej formy czy różnymi wariantami powtarzalności. Podobnie jak Witold Lutosławski, Paweł Szymański – pisząc z myślą o słuchaczu – analizuje i respektuje prawa percepcji.



## SZYMAŃSKI W OCZACH WSPÓŁCZESNYCH

**Te same słowa – tajemnica, magia, piękno – powracają w wypowiedziach wykonawców jego muzyki, która stawia przed nimi wielkie wyzwania. By uchwycić jej brzmieniowe i wyrazowe niuanse, konieczna jest absolutna precyzja rytmiczna i intonacyjna. Muzyka ta jest bowiem budowana z precyzyjnie wypracowanego i poddawanego stopniowej transformacji detalu i każdy szczegół ma tu ogromne znaczenie, podobnie jak w grafikach Mauritsa Cornelisa Eschera, do którego kompozytor odwołuje się m.in. w tytule *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiołoncele.**

„Każdy z utworów Szymańskiego był dla mnie tajemnicą. Konstrukcja jego muzyki jest bardzo ścisła, precyzyjna, wręcz matematyczna, a mimo to jego muzyka pozostaje piękna” – to fragment wypowiedzi dyrygentki Anny Szostak kierującej znakomitym chórem Camerata Silesia, która w wywiadzie zamieszczonym w gazecie Festiwalu „Wratlavia Cantans” 2011 opisała również zjawiska dźwiękowe znane jej z utworu, który wykonuje z chórem od lat – *In paradisum*: „w pewnym miejscu zawsze pojawiają się dodatkowe dźwięki niewykonywane przez śpiewaków. Można je zauważyć także na nagraniach. To po prostu alikwoty, które brzmią tak, jakby śpiewał je ktoś inny. Prawdziwa magia...”.

Muzykologowie również pozostają zazwyczaj obezwładnieni filozoficznym pięknem tej muzyki. O tajemnicy metafizycznej siły jej oddziaływania pisał Andrzej Chłopecki – zmarły jesienią 2012 roku muzykolog, egzegeta i propagator muzyki Pawła Szymańskiego. Kiedy słuchamy tej muzyki, zdajemy się niemal dotykać pulsu wszechświata, a kiedy wybrzmiewa, powracamy jak z odmiennej czasoprzestrzeni. Krystian Lupa ów wymiar metafizyczny ujmował następująco:

*Radzimy sobie z tym jakoś. Na przykład nazywamy muzykę Pawła Szymańskiego „religijną”... A przecież od razu rodzi się potrzeba rewizji tego terminu. Ta muzyka nie opowiada przecież o religijnych faktach (chyba że czasem przez słowa religijnego tekstu) ani nie chce być częścią religijnego ceremoniału. Raczej podobnie jak u Bacha – muzyka Szymańskiego nie wyraża religijnego przeżycia – ale jest autonomicznym aktem religijnym. Bóg jest fugą... Jest autonomiczną czasoprzestrzenią transcendentnego bytu – bytem, do którego twórca i słuchacz mają dostęp poprzez participation mystique. Można powiedzieć, okrążając to „nieuchwytnie centrum”, że rejon muzyki bywa tożsamy z rejonem religijnego przeżycia – i to jakby (w skrajnym przypadku) bez udziału rzeczywistości, w której żyjemy i jej obrazu w naszej psychice. Może – zamiast rzeczywistości pojawia się w nas Bóg i muzyka... Geniusz Bacha i Beethovena polegał na*

*ujawnianiu i podniesieniu do kondycji metafizycznej bardzo prostych, ubogich motywów... niewielkich gestów melodycznych, spotkań dźwięków, wreszcie pojedynczego dźwięku... Tak zbliżamy się ku tajemniczej ciszy... Nazywamy muzykę Pawła Szymańskiego „kontemplacyjną”... a przecież od razu rodzi się potrzeba rewizji... et cetera... Bo może kontemplacja jest koniecznym, niezależnym od nas udziałem w bycie autonomicznym, który się przed nami odstawia. (Esej zamieszczony w książce programowej Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego, 2006.)*

Z kolei Ewa Szczecińska, zauważając (podczas Festiwalu „Wratlavia Cantans” 2011), że Paweł Szymański „jest mistrzem swojego pokolenia kompozytorów polskich” i „najwybitniejszym polskim postmodernistą”, jego artystyczne nastawienie opisała następująco:

*Postawa twórcza Szymańskiego jest głęboko filozoficzna. Słychać bowiem w jego muzyce coś, co można by nazwać odbiciem idei platońskiej: świat i życie to tajemnica. Jego twórczość mówi o tym, że nie jesteśmy w stanie dotrzeć do tego, co jest obiektywne, że możemy tylko się do tego zbliżyć z różnych stron. Dlatego właśnie Szymański dekomponuje konwencję barokową. Ma przy tym niesamowite wyczucie formy, dzięki czemu jego muzyka nigdy nie jest nudna, nigdy nie jest jedynie wykoncypowaną, abstrakcyjną formą. To cały czas muzyka do słuchania. I to jest w moim odczuciu wielka wartość muzyki Pawła Szymańskiego.*

Muzyka Szymańskiego jest często interpretowana jako filozoficzny meta- lub intertekstualny dyskurs. Krzysztof Szwaigier w *Muzycznych reprezentacjach idei filozoficznych. Trzy przybliżenia* (2003) opisał utwór *quasi una sinfonia* „jako swego rodzaju intertekstualny traktat na temat obecności tradycji we współczesnej kulturze. Ironiczny dystans, sygnalizowany systemem podwójnych kodowań (głównie kodu współczesnego, reprezentowanego przez partię perkusji) oraz dawnego, w euforii pozostałych instrumentów, uświadamia nam dojmującą i wszechobecną dziś kulturową nieautentyczność”. Elżbieta Szczepańska-Lange w *Encyklopedii Kultury Polskiej XX wieku* (1996) zdefiniowała twórczość Szymańskiego jako metajęzyk, muzykę, która „opowiada nie samą siebie, jak to robiła niegdyś, lecz o sobie samej. Konwencja czy tradycja, stanowiąca temat tej powieści, przywoływana jest u Szymańskiego w trzech wymiarach: poprzez formę, poprzez zasadę organizacji materiału dźwiękowego i jego kształtowania, poprzez retorykę – idiomy, gesty i cytaty z różnych konwencji muzycznych”.

Złożoność tej muzyki sprawia, że poddaje się interpretacjom dokonywanym z wielu różnych punktów widzenia, a w kolejnych z nią zetknięciach odkrywa się nowe elementy, które częstokroć w pierwszym kontakcie pozostają niezauważalne. Za jej głębokim sensem stoją jednak przemyślenia jej twórcy, które należałoby określić mianem ontologicznych, jako że dotyczą nie tyle sztuki jako takiej, lecz natury rzeczy.

## DWUPOZIOMOWOŚĆ MUZYKI A NIEPOZNAWALNOŚĆ RZECZYWISTOŚCI

**Ważną rolę w sposobie myślenia o muzyce Pawła Szymańskiego odgrywa jego refleksja nad fizykalno-metafizyczną naturą świata. To idee abstrakcyjne – rzecz jasna łączące się z wyobrażeniem kształtu muzycznego (w innym razie kompozytor stałby się filozofem lub fizykiem) – stanowią głębokie źródło i ostateczny cel tej twórczości. Do realizacji tych idei kompozytor stosuje wysoce indywidualną, konstruktywistyczną technikę dźwiękową, okazując się mistrzem konstrukcji iluzorycznych, jak Escher i René Magritte, mistrzem zrekonstruowanych „objets trouvés” à la Duchamp. Toteż słuchanie jego muzyki częstokroć wprawia umysł w hipnotyczny stan bliski efektowi, jaki wywołują obrazy Magritte’a.**

Swe artystyczne cele Paweł Szymański osiąga za pomocą stworzonej przez siebie nowej techniki polegającej na komponowaniu muzyki „dwupoziomowej”, często także ukształtowanej w dwuczęściowej formie (różnego typu dychotomie w ogóle odgrywają tu znaczną rolę), zaś styl kompozytorski, który często zbiega się ze stosowaniem tej techniki, to styl „surkonwencjonalny”, nazwany tak przez niego (współ ze Stanisławem Krupowiczem) w nawiązaniu do surrealizmu. Owa kondycja bycia „nad” realnością, która w przypadku muzyki jest sprowadzona między innymi do pozostawiania ponad konwencjami stylistycznymi, staje się energią organizującą sposób przebiegu i odbioru znacznej części jego utworów.

Obiekt (jak gdyby) zaczerpnięty z innego czasu, innej przestrzeni, staje się głównym elementem nowej kreacji. Meta-morfoza, jakiej ów obiekt z innej rzeczywistości podlega w rękach artysty, staje się sensem i budulcem nowej całości. Oglądając obrazy Magritte’a, ulegając mistrzowsko wykreowanej iluzji, nie wiemy już, co jest rzeczywistością, a co złudzeniem, zmyleni fascynującym przez stulecia „mylącym oko” efektem *trompe l’oeil*, tu podniesionym do rangi filozoficznego poznania. Gdy umysł próbuje odnaleźć ów tajemniczy mechanizm przenoszący nas w inną czasoprzestrzeń, realność zostaje zawieszona, a przynajmniej zaczynamy w nią wątpić. W zetknięciu z muzyką Szymańskiego, o ile jesteśmy do takiego słuchania usposobieni, czas przestaje istnieć, a realność schodzi na dalszy plan. Zapytać można, czyżby, a jeśli tak, to jakimże sposobem? Przecież realność słyszalnych dźwięków nie podlega

wątpliwości... A jednak dokonywane przez kompozytora manipulacje sposobem przebiegu muzycznego i czasem postrzegającym, działania prowadzone zgodnie i wbrew naszym percepcyjnym oczekiwaniom i (także stylistycznym) przyzwyczajeniom przynoszą (co istotne, zgodnie z intencją twórcy) efekt analogiczny do działania obiektów Magritte’owskich. Podobnie jak (pozornie) skrajnie realistyczne przedmioty zostają przez malarza surrealistę odrealnione przez umieszczenie ich w obcym lub/i paradoksalnym wobec nich otoczeniu, tak obiekty pozornie zaczerpnięte z jakiegoś dobrze rozpoznawalnego stylu muzycznego są przez kompozytora-surkonwencjonalistę poniekąd ogolone z ich własnego sensu, własnej pregnancji, przez wpisanie ich w obce im dźwiękowo niy-tło, które zdaje się wyznaczać sens dominujący, dopóki nie okaże się, że to ów obiekt ponownie wydobywa się na plan pierwszy i zaczyna dominować, organizować strukturę percepcyjną.

Jak pisała Elżbieta Szczepańska, „w muzyce Szymańskiego, podobnie jak w malarstwie surrealistycznym, obiekty prezentowane są i przekształcane w taki sposób, by odbiorca miał wrażenie spontaniczności, a metoda postępowania, choćby była maksymalnie zrationalizowana, pozostawała w cieniu. Efekt spontaniczności, a nawet nieobliczalności, uzyskiwany jest przez zasadniczy brak ciągłości narracji, przez skrzywienie proporcji elementów i zestawianie ze sobą różnych, wyrwanych z kontekstu obiektów bądź fragmentów materiału, które w jakiegokolwiek konwencji – czy to barokowej bądź klasycznej, czy też całkiem świeżej, modernistycznej – nie mogłyby obok siebie występować w sposób naturalny (...) chwytów konwencjonalne funkcjonują w muzyce Szymańskiego w roli symbolu, mają określone zadania: pobudzić u słuchacza pewien obszar pamięci i wzniecić oczekiwanie”.

***W obrazach Magritte’a czy w snach wszystkie elementy wzięte są z rzeczywistości. Relacje, w jakie elementy te wchodzą między sobą, z punktu widzenia owej rzeczywistości są nienormalne, choć z innego punktu widzenia nie muszą być pozbawione sensu. Tak może się stać i z muzyką, jeśli na przykład ricercary Frescobaldiego potniemy losowo na drobne kawałki, a następnie skleimy je niezgodnie z ich pierwotnym znaczeniem, lecz – dajmy na to – według ich długości, od najdłuższego do najkrótszego. Nie jestem pewien, czy byłaby to dobra kompozycja, choć reprezentowałaby typowy „surkonwencjonalizm”. Ale wymyślenie nazwy dla jakiegoś zjawiska jest jeszcze odległe od poznania jego istoty. Zatem zarzut eklektyzmu może być stawiany i trudno go będzie udowodnić czy odeprzeć (dotyczy to zresztą i innych sądów wartościujących). Na razie jednak nie zanosz się na rychłe rozstrzygnięcie podstawowego dla sztuki problemu wartości, dzięki czemu komponowanie nie stanie się w najbliższej przyszłości czynnością nudną.***

Paweł Szymański, 1986





René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe* (fot. Forum)

Stosowane przez Pawła Szymańskiego konstruktywistyczne procedury, rozstrzygane w prekompozycyjnej fazie twórczej, posiadają swe silne analogie w dziedzinie sztuk plastycznych. Nie chodzi tu jednak o inspiracje – są to właśnie analogie, polegające na odkrywaniu wspólnoty abstrakcyjnych pojęć przejawiających się czy to w pewnych obszarach rzeczywistości (np. idea pozornego jednośladu – i jakie są jej sensy – a *Singletrack* na fortepian), czy w sztuce (grafiki M. C. Eschera a *Kalejdoskop dla M.C.E.* na wiolonczelę) i realizowalnych także w muzyce. W wyjątkowo obszernym (siedmiozdaniowym) komentarzu, jakim opatrzył swój *Kalejdoskop*, kompozytor odwołuje się nie do konkretnego dzieła sztuki, lecz do ogólnie pojętych idei symetrii i zwielokrotnienia, zauważając, że „te dwie cechy stanowią (zawsze i wyłącznie) o sensie kalejdoskopu i (nie zawsze i nie wyłącznie) sztuki”. Jeśli odwołuje się do kalejdoskopu jako magicznej zabawki, a zarazem przyrzędu poznawczego, czyni to z pozycji konstruktywisty, którego fascynuje fakt, że tożsamość danego obrazu pozostaje zachowana, nawet jeśli „iluzoryczny obraz, złożony z wielu trójkątów równobocznych, można poddawać transformacji wynikającej z symetrii osiowej względem każdej prostej, zawierającej dowolną krawędź dowolnego trójkąta”. Jego muzyka rozgrywa się między konstrukcją i dekonstrukcją, między precyzyjnym budowaniem struktury a jej odkształcaniem, poprzez zaburzanie praw symetrii i stosowanie innych zabiegów igrających z mechanizmami percepcji.

**Inspiracja. Nieraz byłem indagowany, czy inspiracja w moim przypadku pochodzi z „zewnątrz” czy z „wewnątrz”. Ponieważ dla mnie ewidentnie nie pochodzi z „zewnątrz”, więc odpowia-**

**dam, że z „wewnątrz”. Dopiero po dłuższym czasie zacząłem się zastanawiać, co to znaczy, że inspiracja pochodzi z „wewnątrz”. Określenie z „zewnątrz” sugeruje otaczającą rzeczywistość. Uważam, że muzyka, jako sztuka abstrakcyjna, ma z tą rzeczywistością niewiele wspólnego. Nie może zatem czerpać inspiracji z „zewnątrz”. Ale co to znaczy, że czerpie z „wewnątrz”? Zatem skąd? Z mózgu? Z serca?**

**Rzecz jest oczywiście tajemnicza i zawsze, kiedy poruszam ten temat, nie jestem do końca pewien, czy mówię prawdę. Jest świat, który da się objąć pojęciowo; może z pewnością zacząć od jakiegoś przykładu. A zatem rytm, który zawsze odgrywa w muzyce pewną rolę, bo w gruncie rzeczy muzyka jest jakimś sposobem organizowania czasu. Można sobie wyobrazić następujący problem techniczny, kompozytorski: dwa różne pulsy – co to daje? Dwie różne często-**

**liwości, które mogą pozostawać w wymiernym bądź niewymiernym stosunku względem siebie. Jeśli w wymiernym, to się kiedyś spotkają. Jeśli w niewymiernym, nie spotkają się nigdy.**

**Podobny problem znamy również z rzeczywistości, bo przecież dwa różne wyregulowane zegary znajdujące się w jednym pomieszczeniu dają podobny efekt akustyczny. Można zatem powiedzieć, że jest to inspiracja z „zewnątrz”. Podałem zupełnie banalny przykład, żeby kwestię ująć możliwie najprościej. Wydaje mi się, że inspiracja w muzyce nie pochodzi ani z „zewnątrz”, ani z „wewnątrz”. Jest domeną abstrakcji. Powstaje oczywiście pytanie, czy jest to tylko cecha ludzkiego umysłu, czy też świat jest uporządkowany według pewnych reguł, które da się wyabstrahować.**

**Paweł Szymański, 1997**

Głębokie motywacje swojej twórczości najpełniej opisał sam kompozytor (w rozmowie z autorką niniejszego tekstu): „Filozoficznym punktem wyjścia jest założenie o niemożności dotarcia do rzeczywistości jako takiej (jako uniwersum cech i relacji) – dostępna poznaniu jest jedynie niekompletna ilość fragmentów, której nie można ogarnąć. Ta konstatacja przedstawiona jest w sposób metaforyczny w konstrukcji utworu. Poznanie prawideł rządzących utworem pozwala w pewnym stopniu, nie do końca jednak, przewidzieć, co jest tym drugim dnem. Takie myślenie o muzyce jest metaforą postrzegania rzeczywistości”. Co więcej, „abstrakcyjny koncept podwójności muzyki ma być szansą dotarcia do ukrytych mechanizmów rządzących rzeczywistością”.

To aż nadto idei czy – innymi słowy – estetycznego zacytowania, by wystarczyło na stworzenie dzieła sztuki.

## ITINERARIUM ARTYSTY

**Jeśli pomysł, który przyszedł mi do głowy, daje się łatwo zrealizować, to przeważnie go porzucam. Po prostu nudzi mnie samo zapisywanie nut.**

**Paweł Szymański, 1993**

Jedną z pierwszych swoich kompozycji, ukończoną w marcu 1972, Paweł Szymański opatrzył enigmatycznym tytułem *K.* (trzy lata wcześniej, gdy miał piętnaście lat, skomponował jako autodydakta *Suitę* na flet, fortepian, dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę). Od momentu wykonania przez szkolną orkiestrę w ramach koncertu laureatów szkolnego konkursu kompozytorskiego, w czasie gdy zdawał dyplom w klasie fagotu Kazimierza Piwkowskiego (czerwiec 1973), *K.* spoczywało przez ponad trzy dekady w kompozytorskiej szufladzie. Utwór wskrzeszony został w roku 2006, podczas Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego. Widoczna jest tu już fascynacja techniką aleatoryzmu kontrolowanego Witolda Lutosławskiego. Warstwy instrumentalne tworzące heterofoniczną fakturę, później w większości dokładnie notowane, zapisane są tu w rytmie swobodnym i zestawiane z fragmentami w rytmie ścisłym. A przy tym idiomatyczny styl jego twórczości okazuje się w *K.* już w znacznej mierze skryształizowany; zestawienie tego wczesnego utworu z późniejszymi ujawnia, jak dalece twórczość Szymańskiego jest spójna i indywidualna, jaką integralność zachowuje wobec wpływów zewnętrznych.

W latach studiów (ukończonych z wyróżnieniem w 1978 roku) w warszawskiej Akademii Muzycznej, a odbywanych pod kierunkiem Włodzimierza Kotońskiego, skomponował dramatyczne *Epitafium* na dwa fortepiany (1974) oraz dwie pierwsze orkiestrowe *Partity*, w których wstępnie ukształtowała się koncepcja rozwinięta później w arcydziełach powstałych w połowie lat 80. Pasją studenckich lat Pawła Szymańskiego była też gra na flecie barokowym w studenckim zespole muzyki dawnej (m.in. z wybitnym klawesynistą Władysławem Klosiewiczem). W 1976 roku wziął nawet udział w Międzynarodowej Letniej Akademii Muzyki Dawnej w Innsbrucku. To głębokie upodobanie do muzyki baroku odegrało kluczową rolę w jego późniejszej twórczości, w której wzorowane na barokowych struktury pojawiają się jako mniej lub bardziej utajniony składnik, a nierzadko także główny budulec jego kompozycji.

W roku 1979 wielkim wydarzeniem Festiwalu „Warszawska Jesień” staje się jego debiut utworem *Gloria* na chór żeński i orkiestrę (pod dyrekcją Andrzeja Markowskiego), hipnotyzującym swoją pozbawioną patosu mistyczną głębią. W recenzjach w „Ruchu Muzycznym” Andrzej Chłopecki prorokował: „Szymański okaże się z całą pewnością jedną z głównych postaci wchodzącego w dorosłe życie pokolenia”, zaś Krzysztof Droba, zauważając piękno tej muzyki, pisał: „Przeoglądając partyturę [ach, kiedyż to krytycy przed napisaniem

recenzji przeglądali partytury!] można być pełnym podziwu dla dyskretnej, ścisłej, precyzyjnie wieloznacznej, wrażliwej barwowo (instrumentarium) roboty kompozytorskiej. (...) Debiut Szymańskiego oznacza pojawienie się w życiu muzycznym osobowości artystycznie świadomej i pełnej. Muzyce przybył nowy, wielki talent”. *Gloria* otrzymała I nagrodę na XXII Konkursie Młodych Kompozytorów Związku Kompozytorów Polskich w 1979 roku i czwartą lokatę w kategorii młodych kompozytorów w 1981 roku podczas Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów w Paryżu. Wówczas powstaje zachwycająca *Villanelle* na tenor altowy, dwie altówki i klawesyn do słów Jamesa Joyce’a (1981), bez której chyba nie byłoby genialnych *Sonetów Szekspira* na sopran męski i fortepian Pawła Mykietyna (2000). Na przełomie lat 70. i 80. uczestniczył też w legendarnych Wakacyjnych Kursach Nowej Muzyki w Darmstadt (lata 1978, 1980 i 1982).

Muzyka elektroniczna to sfera, którą Paweł Szymański twórczo eksplorował przede wszystkim od końca lat 70. Na zamówienie Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, kierowanego przez Józefa Patkowskiego, skomponował wówczas dwa utwory elektroakustyczne: *La folia* na taśmę (1979), z przetworzonym dźwiękiem klawesynu w wykonaniu Władysława Klosiewicza, oraz *...under the plane-tree...* (1980) grające z postrzeganiem dźwięków jako zaczerpniętych z natury (śpiew ptaków – czy rzeczywiście nagrany „pod jaworem”?) oraz ich przetworzeniami elektronicznymi. W okresie stanu wojennego był współzałożycielem Niezależnego Studia Muzyki Elektroakustycznej, w którym działał w latach 1982-1984. W roku 1983 współpracował także ze Studiem Muzyki Elektronicznej Akademii Muzycznej w Krakowie. W tym czasie powstaje *Appendix* na flet piccolo i inne instrumenty dedykowany Andrzejowi Chłopeckiemu, który tak napisał o okolicznościach powstania utworu kolejnego – *Lux Aeterna* (1984): „w październiku 1984 Szymański wyjechał do Wiednia na przyznane mu stypendium im. Herdera. Opuszczał Polskę przetrąconą stanem wojennym, która niebawem porażona została wiadomością o porwaniu i zamordowaniu przez funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa Solidarnościowego kapelana, Jerzego Popiełuszki. W listopadzie siadł do pisania części mszy za zmarłych”. Kompozytor pozostał w Wiedniu przez rok, pogłębiając studia pod kierunkiem Romana Haubstocka-Ramatiego (autora wyrafinowanych grafik muzycznych, w dużej mierze zapomnianego obecnie w Polsce). W 1985 *Lux Aeterna* otrzymało nagrodę w Konkursie Kompozytorskim Muzyki Sakralnej Międzynarodowej Akademii Bachowskiej w Stuttgarcie.

Z kolei podczas pracy w Studiu Elektronicznym Technische Universität w Berlinie Zachodnim w ramach stypendium DAAD (1987-1988) powstał jego fascynujący *Through the Looking Glass...II* na taśmę kwadrofoniczną, o licznych pokrewieństwach z utworami czysto instrumentalnymi – przede wszystkim z orkiestrowymi *Partitami* z tego samego czasu. Jednak utwór ten, co bardziej istotne, posiada



genealogię całkiem inną – tworzy on coś w rodzaju trójstopniowego cyklu wraz z wcześniejszym o rok *Through the Looking Glass...I* na orkiestrę kameralną (1987) i późniejszym *Through the Looking Glass...III* na klawesyn solo lub na klawesyn i kwartet smyczkowy (1994). Tu genialny quasi-zwierciadlany koncept Lewisa Carrolla znajduje swoje reinterpretacje, a takie idee jak: Królowej „He’s murdering the time! Off with his head!” czy pytania Alicji skierowane do niej samej: „One side of what? The other side of what?” lub do kogoś innego: „But what happens when you come to the beginning again”? i wiele innych, to konceptualna esencja owych skrzących się paradoksami kompozycji.

W roku 1988 *Partita III* (skomponowana wraz z *Partitą IV* w roku 1986) zdobyła nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. Benjamina Brittena w Aldeburgh (ex equo z Benedictem Masonem) – nic w tym dziwnego; utwór jak wtedy, tak i dziś poraża niezwykłą aurą brzmieniową kreowaną przez zestawienie brzmienia wzmocnionego elektronicznie klawesynu (w tej roli zjawiskowa Elżbieta Chojnacka) i orkiestry, z „sekcją rytmiczną” wyrażiszcie podkreślaną przez nisko brzmiące kontrabasy i gitarę basową. Zaiste, była to rewolucyjna mieszanka – i nic dziwnego, że byli tacy, jak Maciej Drygas, którzy słuchając radiowej transmisji z prawykonaniem utworu na „Warszawskiej Jesieni”, notowali sobie ten tytuł na ścianie z braku lepszego notatnika...

Przełom lat 80. i 90. to również czas intensywnej działalności społecznej, kiedy Paweł Szymański był członkiem Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich (1989-1999) i komisji programowej Festiwalu „Warszawska Jesień” (1987, 1989-1998), wiceprezesem Związku (1991-1999). W roku 1993 otrzymał doroczną nagrodę ZKP (którego członkiem honorowym został wybrany w roku 2011), w 1994 Nagrodę Wielką Fundacji Kultury w Warszawie. W tym czasie kolejne nagrody przyznawane są jego utworom: w 1994 *Miserere* znalazło się w grupie utworów rekomendowanych przez Międzynarodową Trybunę Kompozytorów w Paryżu, w 1995 jego motet *In Paradisum* został wyróżniony nagrodą główną Konkursu Międzynarodowej Fundacji Promocji Muzyki Polskiej. Dziesięć lat później otrzymał Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2005). Kompozytor ma też za sobą krótki, zaledwie trzyletni, epizod pedagogiczny. Nauczanie kontrapunktu na Wydziale Kompozycji, Teorii i Dyrygentury Akademii Muzycznej w Warszawie (1982-1985) okazało się jednak dla niego znacznie mniej satysfakcjonujące niż praca twórcza.

Utwory Pawła Szymańskiego końca lat 80. i te z 90. powstawały na zamówienie polskich i zagranicznych instytucji i festiwalu, przykładowo *Partita IV* na zamówienie północnoirlandzkiej rozgłośni radia BBC dla festiwalu „Sonorities” w 1987, *quasi una sinfonia* dla zespołu London Sinfonietta na koncert w Queen Elizabeth Hall w Londynie w 1990, *Recalling a Serenade* na klarnet i kwartet smyczkowy na zamówienie Kuhmo Chamber Music Festival w Finlandii w 1996 (dedykowany żonie).

Czy sekret i utajnione źródło stale samoodnawiającej się twórczości Szymańskiego kryje się między innymi w jego niezależności, krytycznym i wolnym umyśle, wyborze drogi samotniczej, osobnej? Nieprzypadkowo w swym skrajnie lapidarnym życiorysie umieszcza poza listą utworów niemal jedno jedyne zdanie, akcentując swój status wolnego artysty. Wydaje się być ono zarazem jego artystycznym credo i wyzwaniem rzuconym światu, w czasach obecnych, które często wymuszają szereg kompromisów i koncesji, zagrażających integralności etyczno-twórczej artysty, choć działają one inaczej niż polityczne ograniczenia i wy-mogi epoki poprzedniej.

Zarazem jednak w drodze kompozytora niebagatelną rolę odgrywają twórcze związki i przyjaźnie – ze Stanisławem Krupowiczem, z którym ukuł niestychanie celny termin „surkonwencjonalizm” na określenie swojej i nie tylko swojej muzyki, z Krystianem Lupą, podczas pracy nad muzyką do spektakli *Zaratustra* i innych, a przede wszystkim z Maciejem Drygasem, jego żoną Vitą Želakevičiūtė, do której filmów dokumentalnych *Schizofrenia* oraz *Po tamtej stronie* napisał muzykę. Kompozytor jest autorem muzyki do spektakli teatralnych Polskiego Radia oraz do słuchowisk radiowych i filmów dokumentalnych Macieja Drygasa oraz filmów fabularnych, m.in.: *Zajęcia dydaktyczne* (1980) i *Śmierć rotmistrza Pileckiego* (2006) w reżyserii Ryszarda Bugajskiego, *Plac Zbawiciela* (2006) w reżyserii Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego, *Inka 1946* (2007) w reżyserii Natalii Korynckiej-Gruz. W 2005 roku muzyka do spektaklu *Zaratustra* w reżyserii Krystiana Lupy w Teatrze Starym w Krakowie znalazła się na pierwszym miejscu w ankiecie „Najlepszy, najlepsza, najlepsi w sezonie 2004/2005” miesięcznika „Teatr”.

Bardzo często po jego muzykę sięgają choreografowie. Właśnie ta muzyka, ze swą nieoczywistością i abstrakcyjnością, okazuje się tak inspirująca dla wyobraźni twórców baletu, choć przecież rytmiczność nie jest jej głównym elementem; to raczej ukryta pulsacja, zasilająca swą regularnością żywotność oddychającego organizmu. W zętknięciu z ruchem scenicznym, z możliwościami ludzkiego ciała i jego pięknem, muzyka ta ujawnia swój szczególny wymiar, a choreografowi często udaje się wydobyć jej sensy. Najczęściej wykorzystywaną w tym kontekście kompozycją jest *Pięć utworów* na kwartet smyczkowy (1992), poświęcone pamięci Jerzego Stajudy. Do wyboru tego utworu zdecydowanie przyczynia się jednak fakt, że ta zamówiona przez rozgłośnię radiową BBC w Bristolu kompozycja to jeden z nielicznych utworów Szymańskiego dostępnych w światowej dystrybucji. Nagrany przez angielski The Brodsky Quartet, wydany został na płycie *Lament* (1994) przez wytwórnię Silva Classics. Inaczej było w przypadku utworu sprzed dziesięciu lat, *Compartment 2, Car 7* na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, skomponowanego dla wybitnego choreografa amerykańskiego Alonzo Kinga i jego Lines Ballet, który do tej znowu hipnotycznej muzyki,



Paweł Szymański (fot. Anna Jordan-Szymańska)

wykonywanej na żywo, stworzył swój spektakl baletowy *Vibraphone Quartet* (San Francisco, 2003).

Twórczość kompozytora, określanego obecnie jako „kompozytora z generacji wyrosłej w cieniu wielkości Witolda Lutosławskiego i zarazem tego pokolenia postaci najważniejszej” (Grzegorz Michalski w programie koncertu, jaki odbył się w styczniu 2013 w Filharmonii Narodowej, w której Paweł Szymański w sezonie 2012/2013 jest kompozytorem rezydentem), przechodzi stałą transformację, lecz trudno w niej doszukiwać się wyraźnie oddzielonych okresów, można raczej mówić o stałym współlistnieniu pewnych nurtów. Muzyka, jaką komponował w latach 80., a szczególnie w schyłkowych latach 90., opisywana przez niego samego za pomocą kategorii „surkonwencjonalizm”, wpisywała się w nurt postmodernistyczny i tak była wówczas najczęściej interpretowana.

Obok jednak tak igrających z percepcją słuchacza, idea kolażu i postmodernistyczną perspektywą utworów, jak *Sonata* na zespół instrumentalny z 1982 roku, o której Rafał Augustyn powiedział, że to „mieszanka Telemanna z game-lanem”, czy *Appendix* na flet i zespół instrumentów (1983), gdzie zestawiane są kalejdoskopowo fragmenty z różnych stylów, *SONAT(IN)A* na fortepian (1995), w której kompozytor zdaje się przeglądać tomy sonat Mozarta, wycinając z nich „przypadkowe” fragmenty, czy *Recalling a Serenade* (1996), powstają utwory dalekie od tego nurtu, zakorzenione w rytuale, przepelnione duchowością, jak motet na chór męski *In Paradisum* czy *Viderunt omnes fines terrae* na chór chłopięcy i zespół (1998), czy abstrakcyjna, choć przewrotnie zatytułowana *Film Music* na orkiestrę (1996).

Początek nowego stulecia zbiegł się w jego muzyce z dalszym odchodzeniem od gier konwencjami i powrotem do

najgłębszego nurtu swej twórczości reprezentowanego przez takie kompozycje, jak *Gloria* czy *Lux Aeterna*, teraz jednak sublimowanego w kształtowany na nowo język dźwiękowy, częstokroć trudniejszy, bardziej „chropowaty”, dramatyczny, zawieszony między mitem a snem, między nocą a śmiercią. Nieprzypadkowo pierwszy (jak się wydaje) sygnał owej przemiany odnaleźć można w utworach na głos i instrumenty, czyli w *Trzech pieśniach do słów Trakla* na sopran i orkiestrę kameralną (2002; wersja na alt – 2004), które Marcin Gmys określił obok *Sonetów Szekspira* Pawła Mykietyna jako „szczyty polskiej liryki wokalne po Witoldzie Lutosławskim”. To również czas powstawania zamówionej w 2001 roku przez Teatr Wielki - Operę Narodową opery *Qudsja Zaher*, ukończonej w roku 2005. W utworze tym relacje głosów i warstwy instrumentalnej znalazły zdumiewająco nowatorskie rozwiązania, a świat wyobrażony rodzi się z zetknięcia mitu i rzeczywistości. Również utwory instrumentalne, jak *Chlorophaenhylohyd roxiperidinofluorobutyrophaenon* na zespół kameralny i inne dźwięki (2002) czy poświęcone pamięci ojca *Concerto a 4* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (2004), są nośnikami owych zaskakujących na tle wcześniejszej twórczości zmian. Dawny nurt pojawił się jeszcze w spiętrzącym grę konwencjami stylistycznymi i doprowadzającym ją do ekstremum *Ceci n'est pas une ouverture* (2007) oraz *Eals (Oomsu)* na orkiestrę (2009).

Po *a piú corde* na harfy i fortepian (2010), powstał utwór przełomowy, otwierający nową dekadę i nowy rozdział w twórczości kompozytora, misteryjny *Φυλακτηριον (Phylakterion)* na szesnaście głosów i instrumenty perkusyjne (2011), wyrastający między innymi z doświadczeń pracy nad *Qudsją* i wreszcie – wyznaczający nową koncepcję



formalną i fakturalną w zakresie muzyki orkiestrowej, schodzący w głąb dźwięku – orkiestrowy *Sostenuto* (2012) dedykowany pamięci Witolda Lutosławskiego. W ostatnich latach powstają też kolejne utwory solowe i kameralne, jak hipnotyczny *Singletrack* na fortepian (2005) dedykowany Maciejowi Grzybowskiemu oraz mistyczne *Cztery Tańce Heweliańskie* (2011) zamówione i wykonane na koncercie *La Révolte des orgues* w Polskiej Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku. Kompozytor osiąga w nich zadziwiające efekty brzmieniowe, zestawiając ze sobą dwa pozytywy i organy. Paweł Szymański komponuje jeszcze dla własnej i przyjaciół rozrywki (lecz jakże to rozrywka poważna i szlachetna!) utwory niewykazywane w spisach twórczości. Są one (niemal) całkowicie utrzymane w stylu muzyki baroku, jak *Une suite de pièces de clavecin par Mr Szymański*, która, jak pisał Andrzej Chłopecki w komentarzu do płyty wydanej przez EMI w roku 2006: „w wyraźny sposób sytuuje się (...) wśród najwybitniejszych dokonań gatunku lat trzydziestych osiemnastego stulecia. (...) Do bachowskiej kolekcji *Suit* i *Partit* Mr Szymański dopisał jeszcze jedną. Zdarzało się kantorowi z Lipska przywłaszczać kanwę czyichś utworów (vide: Vivaldi) i się pod nią podpisywać własnym nazwiskiem. Nie mam wątpliwości, że chciałby swe nazwisko umieścić pod *Une suite de pièces de clavecin par Mr Szymański*. Gdyby doczekał...”.

## PROBLEMY RECEPCJI MUZYKI PAWŁA SZYMAŃSKIEGO

**„Kładką nad rowem zapomnienia” – tak gorzko, choć z wielką nadzieją – określił Andrzej Chłopecki Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego zorganizowany w roku 2006 (w znacznej mierze z jego inicjatywy) przez Polskie Wydawnictwo Audiowizualne (obecnie Narodowy Instytut Audiowizualny). Pisał wtedy w swoim felietonie w „Gazecie Wyborczej”:**

*Postrzeżenie kompozytorskiej sceny polskiej kultury jest osobiście skarłate i spłaszczone, co manifestuje się np. przy okazji organizowania nader częstych manifestacji polskiej kultury podczas „Dni”, proponowanych przez ministerialnych decydentów i ich dookolne ciała doradcze w różnych krajach Europy. W tym oficjalnym obiegu „dyplomacji kulturalnej” polska kultura potrafi się poszczycić na dobrą sprawę jedynie dwiema „trójkami”: trzech kompozytorów zmarłych (Chopin, Szymanowski i Lutosławski) oraz trzech żywych, którzy przekroczyli 70. rok życia (Penderecki, Górecki, Kilar). [...] Można snuć porównania. Np. na 50. uro-*

*dziny Krzysztofa Pendereckiego, obchodzone w 1983 roku w Waszyngtonie, stali jubilatowi stosowne telegramy m.in. Reagan i Jaruzelski. Był już sławą światową, wyrosła dzięki temu, że jego młodzieńczy talent rozkwitł w atmosferze euforycznych pierwszych edycji festiwalu „Warszawska Jesień” i międzynarodowej mody na „polską szkołę kompozytorską”. Rozkwit talentu kompozytorskiego Pawła Szymańskiego i jego rówieśników zderzył się w historii ze smutną i zapaścią stanu wojennego. Ten czas wpadł w historyczny rów. Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego jest więc próbą zbudowania nad tym rowem – po latach – choćby kładki.*

Festiwal był wielkim osiągnięciem organizacyjnym i stanowił wydarzenie bezprecedensowe, które rzeczywiście dawało niepowtarzalną okazję do zapoznania się z nieznanymi, czasem nigdy nie wykonanymi publicznie utworami Szymańskiego, a olbrzymie reklamujące festiwal plakaty autorstwa Krystiana Lupy stanowiły dzieło samo w sobie. Mimo to spuściznę pofestiwalową uznać można za w znacznej części zaprzepaszczone. Nagrania DVD wydane po festiwalu nie spełniają wymogów akustycznej doskonałości koniecznej do odbioru krystalicznych konstrukcji dźwiękowych, jakie kreuje Szymański. Niekontrolowany pogłos, niedostateczna jakość brzmienia, brak wystarczającej obróbki realizatorskiej, stale słyszalny szum projektorów (działających ze względu na towarzyszącą koncertom warstwę wizualną) całkowicie zakłóca możliwość percepcji, sprawiając, że realizację tę można potraktować wyłącznie jako dokumentację festiwalu, nie zaś jako pełnoprawne źródło poznania twórczości Pawła Szymańskiego. Część z utworów Narodowy Instytut Audiowizualny udostępnia w Internecie, znów nie biorąc pod uwagę konieczności spełniania odpowiednich wymogów technicznych do odbioru właśnie tej twórczości (nie usłyszymy tu magii alikwotu...). Niemalże brak jest obecnie płyt audio, które można by kupić, aby głębiej zapoznać się z muzyką Pawła Szymańskiego. Nakład albumu *Portret kompozytora – Paweł Szymański* (nagroda Fryderyk '97 w kategorii muzyka współczesna), wydanego ponad piętnaście lat temu przez wytwórnę CD Accord, jest już dawno (w momencie pisania tego tekstu) wyczerpany. Pojedyncze utwory znaleźć można na płytach solowych: Agaty Zubel (*Poems, z Pieśniami do słów Trakla*, CD Accord, 2009), Szymona Krzeszowca (*Kaleidoscope, z A Kaleidoscope for M.C.E.* w wersji skrzypcowej, DUX 2009), na płycie kwartetu Akademos *Szymanowski – Szymański* (2009) oraz na wydanej przez CD Accord (Fryderyk '99) płycie z koncertami Lutosławskiego, Panufnika i Szymańskiego. Część muzyki solowej i kameralnej znaleźć można na dwóch płytach monograficznych wydanych przez EMI: *Paweł Szymański. Utwory*

*kameralne* w wykonaniu Kwartetu Śląskiego (2006) i z muzyką fortepianową w wykonaniu Macieja Grzybowskiego (nagroda Fryderyk za najwybitniejsze wykonanie muzyki polskiej w roku 2006). Najwyraźniej jednak nadal brakuje w Polsce instytucji, która zadbałaby o planowe, profesjonalne nagrywanie płyt w wysokiej jakości oraz o ich dystrybucję i promocję w kraju i zagranicą. Cóż z tego, że kompozytorzy piszą muzykę, Związek Kompozytorów Polskich stara się dbać o ich wykonania, kiedy muzyka ta – oczywiście poza „wielkimi trójkami”, o których pisał Chłopecki – pozostaje zaniedbana i nie jest szerzej obecna w obiegu muzyki europejskiej i światowej. Ta kluczowa i jakże pilna potrzeba polskiej kultury ciągle – choć już od wielu lat – czeka na swoją realizację. Może nadejdzie kiedyś dzień, gdy posłuchać będzie można z płyty takich (na razie nieobecnych w obiegu kultury) kompozycji, jak mistyczna *Gloria* czy utwory z lat 90. – orkiestrowe *A Study of Shade*, *Sixty-odd Pages*, *Film Music* czy *Viderunt omnes fines terrae* na chór chłopięcy i zespół – po utwory najnowsze. *Through the Looking Glass...I, II i III* to same w sobie materiały i na płytę, i na esej. Tymczasem muzyki Pawła Szymańskiego posłuchać można przy okazji niezbyt licznych wykonań na żywo (teraz *Qudsja!*). Napisane w roku 2006 słowa Andrzeja Chłopeckiego nadal pozostają aktualne: „Brawurowa i wirtuozowska gra Pawła Szymańskiego z idiomami przeszłości, zawsze realizowana w ścisłej, konstruktywistycznej dyscyplinie, muzyka, która zdumiewa raz metafizyczną głębią, innym razem fajerwerkami niemal ludycznej zmysowości, muzyka hipnotycznego często piękna iluzorycznych konstrukcji to jedno z najbardziej znaczących zjawisk nie tylko polskiej muzyki ostatnich już trzech dekad” – tyle że dekad tych jest już cztery.

## ROZUMIENIE

**Sztuka Pawła Szymańskiego nie polega na dostarczaniu czytelnych komunikatów; to raczej wiążące znaczeniami obiekty, uwodzące zmysłowym pięknem, przepastną głębią dźwiękowości i odślanających się w niej sensów.**

O kompozytorskiej intencji kodowania i ukrywania nie eksplikowanych znaczeń świadczą między innymi tytuły utworów Pawła Szymańskiego, które często odnoszą się do znanych z historii form, jak partita, etiuda, preludium, w części zaś pozostają nieoczywiste, skrywają ukryty w nich koncept – od *K.* (coż owo „K.” znaczy?) poprzez *Compartment 2*, *Car 7* oraz bynajmniej nie eksplikowany w komentarzu odautorskim *Chlorophaenhylohydroxipiperid*

*inofluorobutyrophaenon* na zespół kameralny i inne dźwięki (2002) po niemniej ekstremalne, lekceważące przyzwyczajenia europejskiego ortografa *.Eals(Oomsu)* na orkiestrę (2009) – igrając nie tylko z naszymi oczekiwaniami co do tytułów (czytelny lub choćby sens ewokujący), ale i z naszą umiejętnością (od)czytania samego tekstu i zakodowanych w nim znaczeń.

A zatem muzyka nie jako prosto uchwytnie znaczenie, komunikat, lecz raczej jako zagadka, zaproszenie do refleksji, do zastanawiania się, do uważnego śledzenia własnego postrzegającego umysłu i meandrów, jakimi przebiega nasza percepcja, do badania konturu motywu i tła, do ciągłego poszukiwania i przewartościowywania. Związki z rzeczywistością pozostają przy tym wyłącznie pewnymi abstrakcyjnymi zasadami, które można z niej wylonić. Kompozytor opowiada się po stronie muzyki „czystej”, rozumianej jako twór autonomiczny, niewymagający tak często uznawanego dziś za niezbędne „wsparcia” czy „flirtu” z kulturą popularną. Tak pisał w komentarzu do jednego z najnowszych utworów, *Sostenuto* (2012), poświęconego pamięci Witolda Lutosławskiego:

*Jako kompozytor odziedziczyłem po Nim wiarę w muzykę; w dzieło muzyczne pojmowane w duchu Ingardena. W muzykę, która nie potrzebuje literackich wyjaśnień, nie musi angażować się społecznie ani tłumaczyć się z bezinteresowności swojego istnienia. W dzieło muzyczne, któremu twórca nadaje ostateczny kształt, które nie potrzebuje być dopełniane obrazkami z telewizyjnego ekranu, czy opracowywane przez gwiazdy muzyki rozrywkowej ani uczestniczyć w demokratycznej (pop)kulturze.*

I rzeczywiście – abstrakcyjne, wielokrotnie złożone, niepoznawalne do końca dzieła sztuki, konstruowane przez Pawła Szymańskiego, nie domagają się wyjaśnień w postaci dokładnych eksplikacji czy wizualizacji. Rozprawianie o nich jest swego rodzaju próbą wariacji na temat, próbą rozmyślenia o metaforze niepoznawalnej rzeczywistości, jaką jest jego muzyka.

**Katarzyna Naliwajek-Mazurek** – adiunkt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, członkini komisji programowej festiwalu „Warszawska Jesień”.



# CIERPIENIE KOŁEM SIĘ TOCZY

**Realna do bólu nielegalna afgańska emigrantka i współczesna opera o tematyce eschatologicznej. Odległość między nimi jest kosmosem. Łatwiej go zrozumieć, oglądając filmy Macieja J. Drygasa.**

Droga, którą prawdziwa Qudsja Zaher odbyła z posterunku granicznego na scenę operową, należy do najdłuższych i najbardziej niezwykłych, jakie wydarzyły się na linii rzeczywistość–sztuka. Jest to astronomiczna odległość między boleśnie prawdziwym życiem autentycznej Afganki, która usiłowała dostać się do „lepszego świata”, by móc normalnie żyć i wychowywać swe dzieci, a najbardziej skomplikowanym splotem muzycznych konwencji, literackiej metaforyki i teatralnej architektury. Czyli współczesnej opery. W latach 1998-1999 Maciej J. Drygas dokumentował napływ nielegalnej emigracji do Polski. To wtedy spotkał prawdziwą Qudsję, która została zatrzymana przez straż graniczną. Podczas przesłuchania pozwolono mu zadać jej jedno pytanie. Drygas spytał, od czego uciekała. Wtedy kobieta zaczęła szlochać, a tłumacz przełożył na polski jej skargę na zły los i opowieść o tym, jak z rozpaczny była na skraju samobójstwa. Gdy niedługo potem Paweł Szymański poprosił Macieja J. Drygasa o napisanie libretta do zamówionej opery, postać Qudsję wróciła. Po bardzo długiej dokumentacji i poszukiwaniu źródeł inspiracji została ona przedstawiona w tekście tak, jakby swój zamiar jednak spełniła, odebrała sobie życie i trafiła na drugą stronę. Dzieło Szymańskiego/Drygasa dzieje się w zaświatach – *Qudsja Zaher* opowiada o przedśmierci do Krainy Umarłych, gdzie „żadnych pieśni nikomu już nie trzeba, bez słów stulecia można żyć, bez ksiąg, bez miecza i bez chleba, w mrocznej Krainie Mgieł jest jedno tylko słowo – śmierć”. Podstawowy dylemat, wypływający z tego dzieła, można zawrzeć w pytaniu: czy historia afgańskiej samobójczyni na morskim dnie ma dla nas taki łatwo oswojalny, humanistyczny sens? Taki, do którego przyzwyczały nas niezliczone fabuły, w których ludzkie nieszczęście odnajduje swą wartość, odkupienie, celowość. Czy cierpienie Qudsję czemuś służy? Chodzi o sens cierpienia, którego w naszej kulturze uczą zarówno ewangelie Nowego Testamentu, jak i greckie tragedie, melodramaty kończące się happy endem, bajki, w których zło zostaje ukarane, a ciemiężony zostaje wynagrodzony oraz wszelkie historie o ludziach, którzy doznają krzywd, ale czemuś to ma służyć. W najgorszym wypadku nauce moralnej. Nie, w *Qudsję Zaher* niczego takiego nie odnajdziemy. W tej operze świeci bardzo ciemne światło. Tak ciemne, jak mroczna jest wizja świata we wszystkich filmach dokumentalnych Macieja J. Drygasa, które zrealizował w ostatnich 22 latach.



Kadr z filmu

## Usłyszcie mój krzyk

REŻYSERIA MACIEJ J. DRYGAS, MUZYKA PAWEŁ SZYMAŃSKI, 1991

Zdumiewający debiut dokumentalny Macieja J. Drygasa, który niepokojąco postawił pytanie o sens heroicznego czynu. Czynu, który władza zepchnęła w nicość zapomnienia dzięki bardzo sprawnej cenzurze. Ryszard Siwiec, 60-letni księgowy z Przemyśla, który 6 września 1968 roku dokonał aktu samospalenia podczas oficjalnych dożynek na pełnym stadionie w Warszawie, do dzisiaj nie istniałby w naszej świadomości, gdyby nie odnaleziony przypadkowo w archiwach WFD kawałek taśmy, nagrany wtedy przez operatora. Siwiec i Qudsja wybrali do samobójstwa wprawdzie przeciwne żywioły – ogień i wodę, ale ich pośmiertny los jest niemal bliźniaczy. Oboje są zawieszani w wieczności, ale w przerażający, bo niespełniony sposób. Qudsja na dodatek w dwójnasób, bo Astrid, jej poprzednie wcielenie sprzed tysiąca lat, też zaznała tylko krzywd, goryczy, śmierci i końcowego zapomnienia.





Kadr z filmu

## Stan nieważkości

REŻYSERIA MACIEJ J. DRYGAS, MUZYKA PAWEŁ SZYMAŃSKI, 1994

Tytułowy brak ciężenia nie jest w filmie Drygasa niczym optymistycznym. Radzieccy kosmonauci wspominają uciążliwości fizyczne i psychiczne wynikające z zawieszenia i braku oparcia we wnętrzu stacji orbitalnej. Ich nieważkość jest zbliżona do stanu, w jakim znajdują się dusze Topielców na morskim dnie w *Qudsji Zaher*. I tu, i tam pada pytanie o znaczenie ludzkich działań. Kosmonauci mówią przed kamerą o cenie, jaką przyszło im zapłacić za marzenie o locie w kosmos. I jak zawsze u Drygasa, czas sprawia, że ekstaza już dawno wyparowała, a pozostał mozół, zmęczenie i wspomnienie nieludzkiego wysiłku.



Kadr z filmu

## Głos nadziei

REŻYSERIA MACIEJ J. DRYGAS, MUZYKA PAWEŁ SZYMAŃSKI, 2002

Czytając uważnie tekst libretta *Qudsji Zaher*, nigdzie nie odnajdziemy nadziei. Wszystko, czym żyli za życia bohaterowie opery – i ci współcześni, i ci sprzed tysiąca lat – pochłonęła woda i czas, a pamięć zatarła wszelkie emocje i dramaty, które były ich udziałem. Wobec wieczności nic nie ma znaczenia. Na każdą z przytoczonych przez chór historii, słyszymy suche odpowiedzi Przewoźnika, że to tylko pozbawione znaczenia słowa. W *Głosie nadziei* dzieje radia Wolna Europa ukazane są przez Drygasa jako zdumiewające i pełne absurdu starcie – w eter są wysyłane słowa otuchy, które niebotycznym wysiłkiem finansowym i technicznym zostają zagłuszone przez wielkie anteny do produkcji modulowanego szumu.





Kadr z filmu

## Jeden dzień w PRL-u

REŻYSERIA MACIEJ J. DRYGAS, MUZYKA PAWEŁ SZYMAŃSKI, 2005

Bohaterowie tego filmu, opisującego jeden pozornie nieciekawych dzień z życia gomułkowskiej Polski, to ludzie, którzy usiłują normalnie żyć w bardzo nienormalnej sytuacji. Nie żądają wiele – chcą spokoju, poczucia bezpieczeństwa, względnego dostatku, niektórzy z nich elementarnej uczciwości i prostych zasad etycznych. Czyli dokładnie tego, czego pragnęła w życiu Qudsja Zaher. W *Jednym dniu w PRL-u* ludzie są jednak pod czujną kontrolą władzy – non-stop śledzeni, przestuchiwani, denuncjowani, okradani. To, co miało być najprostsze, okazuje się najtrudniejsze do zdobycia, wręcz nieosiągalne. Gdy w filmie zapada wieczór i kończy się ten jeden, pospolity dzień, bynajmniej nie mamy poczucia, że ktoś tu wygrał.



fot. M. J. Drygas

## Usłysz nas wszystkich

REŻYSERIA MACIEJ J. DRYGAS, MUZYKA PAWEŁ SZYMAŃSKI, 2008

Po ludziach, których życie wypełniały niegdyś wielkie myśli i uczucia, pozostały znikome szczątki, odkopane na pustyni przez polskich archeologów. Niegdyś wielkie cywilizacje to obecnie skromne ruiny i wykopaliska. I nawet te nieznaczne ślady wkrótce zaleje woda, gdy skończy się budowa wielkiej tamy – czyli kolejnego znaku potęgi cywilizacyjnej, po którym w przyszłości również pozostaną ruiny do odkopania. Drygas, jak nikt inny, opowiada o tym z delikatnością i taktem właśnie wobec tych cieni ludzi z przeszłości. Dokładnie tak samo portretuje Qudsję – elegijnie i z oddaniem, co jest przejawem wielkiego serca ukrytego za powściągliwą formą.





fot. V.M. Drygas

## Cudze listy

REŻYSERIA MACIEJ J. DRYGAS, MUZYKA PAWEŁ SZYMAŃSKI, 2010

Zapomnijmy o prawdziwych bohaterach, moralnych kolosach i jednostkach walecznych. W *Cudzych listach* uczestniczymy w życiu „ludzi dnia codziennego”, dokładnie takich jak Qudsja Zaher, którzy w listach dzielą się swoimi pragnieniami, skarżą się, donoszą na siebie nawzajem, proszą o pomoc władzę ludową. Wszystko to jednak trafia w ręce pracowników cenzury poczty, którzy wszystko skrupulatnie sprawdzają, a następnie przesyłki nieprawomyślnie zatrzymują. Oni nie są źli, oni są równie zapracowani i zmęczeni, jak nadawcy zatrzymanych listów. Milionów listów, dziesiątków milionów listów. Wymaga to niebotycznego wysiłku i nakładów, by zniweczyć zawarte w tej korespondencji myśli i emocje. Wysiłek władzy nie poszedł jednak na marne – znów udało się jej stworzyć ogromnych rozmiarów niebyt.



fot. M.J. Drygas

## Abu Haraz

REŻYSERIA MACIEJ J. DRYGAS, MUZYKA PAWEŁ SZYMAŃSKI, 2013

W libretcie *Qudsji Zaher* woda to nie tylko sceneria. Ona zagarnia wszystko, jest esencją tego świata. Wyznacza rytm, wytłumiając dramat i wyciszając emocje. To, co mogłoby być szarpającym gniewem i rozdzierającą tragedią, zostaje rozpuszczone w falującym zapomnieniu morskiego dna. Rytm *Qudsji Zaher* jest podobnie jednostajny i miarowy, jak narracja w *Abu Haraz*. To forma medytacji nad sensem ludzkiego cierpienia. Mieszkańcy sudańskiej wioski muszą przenieść swe życie w inne miejsce, gdyż ich teren zostanie zalany przez wody kolosalnego, sztucznego zbiornika wodnego. Niby to tylko przeprowadzka bardzo biednych wieśniaków, a tak naprawdę unicestwienie wszystkiego, nad czym owi ludzie w nieludzkim wysiłku od pokoleń pracowali. Gdy w końcowych ujęciach Sudańczyk płynie lodziami, a 30 metrów pod nim znajdują się ruiny jego domu, trudno nie pomyśleć o duszy Qudsji, która na dnie morskim czeka na swego Przewoźnika.

**Wojtek Kocotowski** – krytyk i historyk filmu, kurator, publicysta. Współautor *Panoramy kina najnowszego* i *Kalendarza niepokoju*. Pracuje w dokumentalnym kanale telewizyjnym Planete+ jako selekcjoner filmów i współtwórca ramówki.



# W MOKREJ POCZEKALNI DO WIECZNOŚCI NAD PARTYTURĄ *QUDSJI ZAHER*

**Qudsja Zaher** rozpoczyna się wydarzeniem, którym narracje na ogół się kończą: śmiercią głównej postaci. Bohaterka tkwi w dziwnym prowizorium między bytem doczesnym a wiecznością, tym a tamtym światem: do pierwszego nie ma powrotu, więc musi trafić do drugiego, ale i to nie jest sprawą prostą. Za życia należała do ogromnej rzeszy tych, którzy urodzili się w niewłaściwym miejscu i w niewłaściwym czasie, przynosząc ze sobą na świat gorzkie zawiązki przegranej, oraz tych, którzy próbowali odmienić swój los: uciec przed nędzą, głodem, wojną, prześladowaniami, ludobójstwem.

Statek z uchodźcami, którego nie chce przyjąć żaden port – tak było już wiele razy i tak może się znów zdarzyć jutro. Wchodzimy w tę opowieść, jak w dokument, jak w telewizyjną relację na żywo: szum morza, świst wiatru, krzyżujące się odgłosy rozmów w eterze, sygnały urządzeń elektronicznych, warkot helikopterów. Zdesperowani uchodźcy grożą zbioro-

wym samobójstwem. Mijają minuty i nagle z burty statku w morskie odmęty rzuca się młoda Afganka Qudsja Zaher. Odtąd będziemy mieć wrażenie, jakby zamknęła się nad nami tafla wody. Oczami Qudsji Zaher będziemy oglądać inny świat – podwodną Otchłań, mokrą poczekalnię do Wieczności.

## CZTERY MUZYKI

*Qudsja Zaher* składa się z prologu i dziewięciu scen w dwóch aktach. Według kompozytora przedstawienie powinno być grane bez przerwy. Język dźwiękowy utworu jest klarowny i przystępny, z uchwytnymi tonalnymi punktami odniesienia, przewagą diatoniki i tercjowych harmonii. Od początku uderza lapidarnością pomysłów i ekonomią użycia materiału melodycznego, niekiedy ograniczonego do kilku dźwięków. Mimo to ekspresja muzyki wydaje się bardzo emocjonalna, zwłaszcza we fragmentach z udziałem głównej bohaterki.

W spektaklu udział bierze blisko 90-osobowa orkiestra. Jednak tylko w paru fragmentach występuje pełne brzmienie „symfoniczne”. Za to w każdej niemal scenie zwracają uwagę nieszablonowe barwy i kombinacje instrumentów. Najbardziej frapujące wydają się te, które kojarzą się z pustką, obcością, samotnością. Niesamowicie działa efekt „smyczkowanego” wibrafonu podczas sceny opadania na dno. W *Kimkolwiek jestem* głos Qudsji dosłownie zawisa w pustce między E wielkim kontrabasów i e czterokreślnym skrzypiec. Kompozytor użył też nagranych efektów dźwiękowych, takich jak zgrzyt tramwaju na zakręcie, rewelacyjnie wkomponowany w chóralne sceny z Topielcami, czy odgłosy sztormu, wykorzystane przed epilogiem utworu.

Obsada wokalna *Qudsji Zaher* to dwa głosy solowe (sopran, bas) i dwa chóry (mieszany i chłopięcy). Każda z tych czterech partii reprezentuje odmienny typ brzmienia, ekspresji, ruchu dźwiękowego; chciałoby się wręcz użyć określenia „cztery muzyki”, tak wydają się one różne. Ta okoliczność bez wątpienia dodaje wyrazistości strukturze utworu.

Partia Qudsji – w przeciwieństwie do pozostałych – wydaje się stosunkowo bliska tradycyjnym standardom gatunku: oto bohaterka liryczna, która doświadczyła tragedii. Jest nie tylko przekonująca, ale i wzruszająca w swej elegijnej, żalobnej ekspresji, którą wyczuwa się w niektórych motywach, zwolnionym pulsie muzyki, a zwłaszcza w niezwykle licznych opadających glissandach. Lament, skarga to pojęcia, które najtrafniej charakteryzują ekspresję tej postaci i kierują myśl w stronę dosyć dziś zapomnianej *Affektenlehre*. Skądinąd glissando jest w tym utworze środkiem szczególnie faworyzowanym: pojawia się niemal na każdym kroku zarówno w partiach wokalnych, jak instrumentalnych, począwszy od poruszającej, czterominutowej sekwencji inicjalnej, podczas której Qudsja osuwa się w morską głębinę, nieustannie lamentując.

Niezmiernie charakterystycznie skonstruowana jest rola Przewoźnika, który łodzi („albo innym pojazdem”, jak czytamy w partyturze, bo jaki też może być pożytek z łodzi na dnie, jeśli nie jest podwodna?) za stosowną opłatą transportuje Topielców do Krainy Umarłych. Kwesie Przewoźnika, jego dialogi z trochę niezdiscyplinowanymi Topielcami, są nieśpieszne, monotonne i osobiście „mechaniczne”, toczą się w równomiernym rytmie ósemek przedzielanych pauzami (przeważnie na jednym lub kilku wybranych dźwiękach) i są „demonicznie” zabarwione równoczesnym brzmieniem kilku instrumentów: fletu basowego, klarnetu basowego, dzwonów, fortepianu i kontrabasów. Ponadto ich dźwięk jest na żywo przetwarzany: basklarnet występuje zawsze z delayem (efekt opóźnieniowy) i elektronicznym wzmocnieniem, głos Przewoźnika – zawsze z vocoderem i pogłosem. Osiągnięty efekt podkreśla niesamowitość, tajemniczość i nieczulość podwodnego Charona.

Kolejnym, tym razem już zbiorowym elementem obsady wokalne są Topielcy, czyli chór mieszany. Pochodzą – jak czytamy w partyturze – z różnych czasów i różnych stron. Mówią w pięciu językach, każdy do siebie samego, marmocząc, szepcząc, wykrzykując i wielokrotnie powtarzając oderwane słowa. Snują się po dnie morskim, wypatrując w piasku złotych monet, którymi mogliby opłacić usługę Przewoźnika. Partia chóru, często dzielona, nawet na pojedyncze głosy, to najczęściej swobodne parlando na tle ascetycznego ostinata fortepianu, wyposażone jedynie w punkty synchronizacyjne, w których wejścia poszczególnych głosów muszą się zgodzić. W niektórych momentach, ze względu na potrzeby ekspresji, parlando przechodzi jednak w śpiew na określonych wysokościach dźwięku – nie bez nostalgicznych odniesień do klasycznej harmonii. Czwartą i ostatnią współczynnik obsady wokalne to Chór Chłopców Szkoły Lögsögumadrów. Jaki związek ma tragedia młodej Afganki ze średniowieczną tradycją skandynawską? O przyczynie później, ale już w teraz nie obejdziemy się bez informacji co do znaczenia samej nazwy. W X wieku na Islandii ustanowiono wybieralną funkcję *lögsögumaðra* – „głoszącego prawo”, który podczas obrad Althingu recytował z pamięci przepisy i kodeksy. Chłopcy, mający zdobyć kwalifikacje do tego urzędu byli poddawani od wczesnego dzieciństwa surowym ćwiczeniom pamięci w specjalnych akademiach. W *Qudsji Zaher* spotykamy grupę uczniów z takiej właśnie akademii, którzy podróżują poprzez czas i przestrzeń pod kierunkiem zamilowanego w historii Nauczyciela (rola mówiona – dla aktora). Ten dosyć ekscentryczny pomysł pozwolił na zastosowanie ciekawych



rozwiązań muzycznych: chłopcy bowiem będą rytmicznie skandować relacje o wydarzeniach z przeszłości – tej zamierchłej i tej całkiem niedawnej – nie pomijając przy tym wyraźnie tradycyjnych formuł oraz informacji, komu należy zawdzięczać przekaz danej historii (specyficzne odnośniki ery przedpiśmiennej). Rezultatem jest jedyny w swoim rodzaju chóralny rap (tak go zresztą określił w partyturze sam kompozytor: *in modo di rap*). Nauczyciel, podając incipity opowieści, „nabija tempo” przy pomocy frusty (można odnieść wrażenie, że wymierza uczniom karę cielesną) – i za chwilę „rozkręca się” płynny rap chóru. Chłopcy akompaniują sobie na małych instrumentach perkusyjnych, drewnianych i metalowych (choć nie zawsze ów akompaniament jest aż tak ascetyczny).

## DWA OBLCZA TEGO SAMEGO BYTU

*Qudsja Zaher* jest bardziej muzyką atmosfery, nastroju niż ilustracją zdarzeń. Rozwija się powoli, ale nie jest bynajmniej statyczna; ma – w pełnej zgodzie z tekstem libretta – swoje fazy narastania, kulminacje i rozluźnienia. Najważniejsze wydarzenia z punktu widzenia dramaturgii i ekspresji związane są z postacią i partią wokalną głównej bohaterki.

**Nim jeszcze nieszczęsna Qudsja odzyska na dnie świadomość, Topielcy scharakteryzują jej sytuację słowami: „Kimkolwiek jesteś, skądkolwiek przychodzisz, dziś stoisz na progu wieczności”.**

Efekt echa, przeprowadzony przez pojedyncze głosy chóru (każde kolejne wejście opóźnione jest o jedną ósemkę w stosunku do poprzedniego), daje wrażenie pustej i niegościnniej przestrzeni. Akordy o strukturze tercjowej, przechodząc jedne w drugie i chromatycznie przesuwając się w górę, tworzą porywającą kulminację na słowie „wieczność”. Kolejnym momentem o podobnie żarliwym wyrazie będzie wokaliza Qudsji, ekstatycznie wznosząca się aż do trzykreślnego c w apostrofie „Bądź pozdrowiona, śmierci” (z charakterystycznym skokiem kwarty zwiększonej), dzięki której Nauczyciel rozpoznaje w Qudsji jej wcielenie sprzed tysiąca lat, z innego krańca świata.

Astrid jest bowiem ofiarą podobnej sytuacji. Wraz z garstką pozostałych przy życiu mieszkańców wikińskiej osady

uciekle na morze przed klęską głodu. Odebrała sobie życie, gdy uchodźcom odmówiono pomocy w przebogatym grodzie Jumneta\*. Z historią Astrid i jej genealogią zapoznaje nas porywający rap chóru chłopięcego z pokaznym zestawem instrumentów perkusyjnych (claves, blocchi di legno, tempelbloki, vibraslap, cowbells, bongosy i tom-tomy). Z tekstu fragmentów „rapowanych” przez chór chłopięcy wynika m.in., że wojowniczy przodkowie Astrid dwa pokolenia wcześniej splądrowali Jumnetę. W ostatniej scenie pierwszego aktu naszą bohaterkę – już przedzierzgniętą w Astrid – widzimy na łodzi uciekinierów, jak czyni gorzkie wyrzuty nordyckim bogom za ich obojętność (niezwykle intensywny emocjonalnie fragment, śpiewany quasi-naturalnym, „białym” głosem).

W drugim akcie cofamy się o całe tysiąclecie: chór chłopięcy kontynuuje wątek Astrid, stojąc pod murami legendarnej Jumnety (rap jest tym razem dwugłosowy – sopran recytują szesnastkowo, alty ósemkowo – a pod koniec przechodzi w śpiew). Potem następuje obszerne, ponad sześciominutowe interludium orkiestrowe (didaskalia informują, że w Jumnecie obchodzone jest właśnie święto płodności): małotercjowe współbrzmienia chromatycznie przesuwane ku górze i równomierny puls szesnastkowy, spoza którego prześwituje coś w rodzaju barokowo-kla-

sycznej figuracji (to jeden z ulubionych chwytów kompozytora). Napięcia kumulują się, gwałtowne wejścia perkusji (tom-tomy, wielki bęben) i potężne piony akordowe smyczków nie pozostawiają wątpliwości, że do bram miasta dobijają się nieszczęśliwi uciekinierzy. Dramatyczne narastanie, mieniące się różnymi barwami instrumentalnymi prowadzi do poru-

szej kulinacji w rozpaczliwym, poszarpanym okrzyku Astrid (z chórem) „O-dy-nie!”. I od tego miejsca powtórnie przeżywamy – w mniej lub bardziej zmodyfikowanej postaci – kluczowe momenty tragedii: samobójczy skok, opadanie na dno, sceny z Topielcami i Przewoźnikiem. Podobieństwo losów obu bohaterek sprawia bowiem, że drugi akt opery jest po części wariantem pierwszego. Nie da się zaprzeczyć, że taka idea powrotu sprzyja zwartości i wewnętrznej integracji utworu – podobnie zresztą, jak ostro zarysowane „charaktery” solistów i chóru.

Do czasów nowożytnych powracamy z chórem chłopięcym, kolejny rap opowiada bowiem o znalezionym skarbie, złotych monetach sprzed wieków i wykopaliskach archeologicznych. Puls rapu nabiera tu szczególnej mocy,

wspierany przez kontrabasy, kottły, wielki bęben i część instrumentów dętych. Ale Qudsja Zaher nie będzie już szukać złotej monety na dnie. Wszak zapłaciła za przewóz tysiąc lat temu! Za wstawiennictwem Nauczyciela Przewoźnik zabiera ją na swoją łódź. Swój monolog *Kimkolwiek jestem* Qudsja śpiewa już na pokładzie, tym razem w zmodyfikowanej postaci, prosząc Nauczyciela: „wyrzuć z pamięci mój los”. Na zmianę pojawiają się dwa melancholijne akordy – drzewa i blachy – które brzmią trochę jak rogi przeciwności. Śpiew Qudsji zamiera w odgłosach zbliżającego się sztormu. Burza mija, pozostają tylko odgłosy płynącej, kapiącej, ciurkającej wody jako tło dla epilogu. Jest to śpiewany przez chłopców Psalm 68 (69) *Salvum me fac*, zbudowany wokół współbrzmienia g-b – modlitwa o ratunek z wodnego żywiołu.

Opera Pawła Szymańskiego i Macieja J. Drygasa może być bez wątplenia postrzegana jako akt solidarności i współczucia dla nieszczęsnych *boat people* wszystkich czasów. Opowiada jednak nie tyle o dramacie uchodźców, co o powtarzalnym i uniwersalnym charakterze pewnych zjawisk społecznych i sytuacji. Nade wszystko zaś zwraca uwagę jako oryginalna próba muzycznego oswojenia „spraw ostatecznych” i wykorzystania poetyckiego potencjału tego tematu na gruncie teatru muzycznego.

\*Jumneta to legendarny gród na zachodnim wybrzeżu Bałtyku, często też wspominany pod nazwą Winety, opisany m.in. przez średniowiecznego historyka Adama z Bremy. Wedle najpopularniejszych hipotez Wineta, pochłonięta przez morze, miała się znajdować na jednej z wysp bałtyckich – Uznam lub Wolin, lub (nieco dalej na zachód) w okolicy dzisiejszego miasta Barth. Warto wspomnieć, że legenda o Winecie wielokrotnie znalazła odbicie w literaturze niemieckiej (m.in. Wilhelm Müller, Heine, Freiligrath, Theodor Fontane, ale także Günter Grass), a ponadto parę razy gościła na terenie opery – najlepiej znanym przypadkiem jest Legenda Bałtyku Nowowiejskiego).

**Olgierd Pisarenko** – (ur. 1947), absolwent muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim. Od czterech dekad redaktor (od 2008 roku naczelny) „Ruchu Muzycznego”. Szef festiwalu „Warszawska Jesień” w latach 1988-1995.



# ŚMIERĆ U BRAM OBOJĘTNEJ EUROPY

**Bezlitosne słońce, pragnienie i głód. I obojętność Zachodu. Tak umierają Afrykańczycy na łodziach w drodze do Europy, choć obok nich pływają kutry, statki handlowe i okręty wojenne NATO**

## WYCZEKIWALI ŚMIERCI

Co stało się z półtora tysiąca Afrykańczykami, którzy uciekając przed wojną i biedą, wsiedli w 2011 roku na płynące do Europy łodzie przemytników, lecz nigdy nie wylądowali na wybrzeżach zachodniego raju? Czy naprawdę mogli potonąć, pomrzeć z głodu i pragnienia, przepaść bez pomocy na najbardziej „zatloczonym” morzu świata, które patrolują służby graniczne m.in. Włoch i Malty oraz okręty NATO? – Nie mamy wiedzy co do losu wszystkich ofiar. Ale historia jednej łodzi, którą poznaliśmy bliżej, pokazuje, że prawie wszyscy pasażerowie umarli w męczarniach, choć NATO mogłoby ich uratować bez większego wysiłku – mówi holenderska senator Tineke Strik, która przedstawiła projekt raportu Rady Europy o tragedii nielegalnych emigrantów na Morzu Śródziemnym.

Raport potwierdza wiele informacji zdobytych przez brytyjskiego „Guardiana”, który wiosną 2011 roku opisał tragedię łodzi z 72 Afrykańczykami (m.in. z Etiopii, Nigerii, Erytrei). Pracowali w Libii, ale postanowili uciekać, kiedy wybuchło powstanie przeciw Kaddafiemu. Łódź, którą mieli przepłynąć na włoską Lampedusę, odbiła 26 marca 2011 roku od brzegu niedaleko Trypolisu, ale natrafiła na złą pogodę, a jej „kapitan” (przemytnik ludzi) szybko stracił orientację. Na początku nie panikowali, bo „kapitan” miał sprawny telefon satelitarny, którym o tarapatkach łodzi powiadomił znajomego erytrejskiego księdza mieszkającego w Rzymie – ten zaalarmował włoskie władze i straż przybrzeżną. Baterie w telefonie szybko wysiadły, ale operator sieci podał Włochom dokładne współrzędne geograficzne miejsca, skąd wysłano ostatniego SMS. Ponieważ ten rejon był wtedy strefą działań wojennych, włoska straż poinformowała NATO (blokada morska Libii przez NATO) oraz zaczęła – zgodnie ze standardową procedurą – nadawać co cztery

godziny radiowe wezwania o pomocy dla łodzi. Wedle relacji ocalałych drugiego dnia podróży nad łodzią pojawił się helikopter, z którego zrzucano butelki z wodą i włoskie suchary. Uratowani? Helikopter zniknął, trzeciego dnia skończyło się paliwo, a dwie rybackie łodzie obojętnie przepłynęły obok, choć Afrykańczycy rozpaczliwie próbowali uchwycić się ciągniętych przez nie sieci.

**– Ludzie zaczęli umierać. Jeden po drugim – opowiadał ocalały Abu Kurke Kebato. Zabijało ich słońce i pragnienie. Jedna młoda kobieta sama rzuciła się w morze – próbowała wcześniej gasić potworne pragnienie słoną morską wodą,**

co bardzo przyspiesza tętno, wzmacnia bóle głowy, powoduje mdłości, potęguje pragnienie, odbiera zdrowy osąd, uszkadza mózg.

## WOKÓŁ PŁYWAŁO 27 JEDNOSTEK WOJSKOWYCH

Ocaleni opowiadają, że dziesiątego dnia bardzo blisko łodzi przepłynął okręt wojenny – widzieli członków załogi obserwujących ich przez lornetki. Czy żołnierze mogli nie zrozumieć, że pasażerowie dryfującej łodzi mogą wyrzucić? Ci unosili w ich kierunku martwe dzieci i puste zbiorniki na paliwo, by wyblagać pomoc. Włoska straż nadal nadawała komunikaty o potrzebnej pomocy. Jednak okręt po prostu odpłynął, choć miał na pokładzie helikoptery, czyli załoga mogła bez problemu wziąć umierających na pokład. – Dopiero wtedy straciliśmy nadzieję. Wszyscy, którzy jeszcze żyli, zaczęli wyczekiwać swej śmierci – opowiadają ocaleni. – Zdaliśmy ustalić, że najbliżej, bo 11 mil od łodzi, znajdowała się hiszpańska fregata pod komendą NATO, a 37 mil od niej włoski okręt wojenny. Jeden z oficjeli NATO

powiedział nam, że akcja ratunkowa przy takich odległościach byłaby bardzo łatwa – mówi senator Tineke Strik. Jednak nie udało jej się zdobyć – objętych tajemnicą – dokładnych informacji o ruchach okrętów. Madryt powtórzył swoje tłumaczenie, że do jego wojskowych nie dotarł komunikat z wezwaniem o pomoc. – Nikt się nie przyznaje. NATO i jego członkowie nie chcą badać sprawy. A przecież jasne rozliczenie z odpowiedzialności pomogłoby w uniknięciu powtórek z tej tragedii – powiedziała Judith Sunderland z Human Right Watch, a Stephane Maugendre z francuskiej organizacji GISTI wyliczał, że w rejonie tragedii pływało w sumie ok. 27 jednostek wojskowych. Morze wyrzuciło łódź na libijski brzeg po piętnastu dniach od początku podróży po marzenia o lepszym życiu w Europie. Na pokładzie było 11 żyjących, ale jeden zmarł z wycieńczenia już na brzegu, a drugi w libijskim więzieniu. Resztę ludzie Kaddafiego wypuścili po kilku dniach.

## NIKT SIĘ NIE PRZYZNAJE

Kto jest winny śmierci 63 ludzi? Nikt w Europie na nich nie czekał, władze Włoch straszyły biblijnym exodusem Afrykańczyków wskutek arabskiej wojny, a Paryż miał już wkrótce zgłosić zastrzeżenia co do panującej w strefie

Schengen swobody przemieszczania się, pomagającej imigrantom docierać z włoskich wybrzeży do Francji. – NATO nie podjęło decyzji o nieratowaniu imigrantów na morzu, ale tych nie uratowało. Włosi pierwsi otrzymali prośbę o pomoc, więc zgodnie z prawem morskim powinni nie ustawać w staraniach o ratunek, a poprzestali na nadawaniu komunikatów z prośbą o pomoc. Popelniono mnóstwo błędów, ludzie umarli – odpowiada Tineke Strik. Senator Strik wzywa NATO do przeprowadzenia śledztwa (bez skutku) oraz takie sprecyzowanie praw morza, by utrudnić wojsku i straży granicznej uchylanie się od odpowiedzialności za ratowanie ludzi. Tymczasem ci wciąż umierają – na wodach Kanału Sycylijskiego zginęło w tym roku co najmniej 64 Afrykańczyków płynących z Libii (to punkt przerzutowy dla imigrantów z wielu innych krajów Afryki), a sezon letni na przemykanie ludzi dopiero się zaczyna.

**Tomasz Bielecki** – dziennikarz „Gazety Wyborczej”; od 2003 roku korespondent w Brukseli, wcześniej w Moskwie. Zajmje się również m.in. Włochami i Watykanem.



Z Trypolisu wypłynęło 72 Afrykańczyków marzących o lepszym życiu w Europie. Po 15 dniach morze wyrzuciło na libijski brzeg łódź z uchodźcami. Przeżyło 11 (fot. Forum)



# QUDSJA ZAHER

LIBRETTO **MACIEJ J. DRYGAS**

Osoby:

**QUDSJA ZAHER**, młoda Afganka

**ASTRID**, młoda kobieta z jednego z dawnych plemion nordyckich;

poprzednie wcielenie Qudsji sprzed wielu wieków; na scenie ta sama osoba

**PRZEWOŹNIK** do Krainy Umartłych

**NAUCZYCIEL** Chóru Chłopców Szkoły Lögsögumadrów

**CHÓR CHŁOPCÓW SZKOŁY LÖGSÖGUMADRÓW**

*Ponoć przed wieloma wiekami w Islandii chłopcy mający zdobyć kwalifikacje*

*potrzebne do pełnienia urzędu Lögsögumadra (mówcy prawnego) byli poddawani*

*od wczesnego dzieciństwa surowym ćwiczeniom pamięci w specjalnych akademiach.*

**TOPIELCY**

**UCIEKINIERZY**

## PROLOG

*Na ekranie widać (jakby w transmisji TV) pelen uchodźców zdezelowany statek kołyszący się na wodzie. Słychać morze, wiatr, helikoptery, przekrzykujących się ludzi, komentatorów radia i TV, sygnały radiowe, zakłócenia w eterze itp. Ze strzępów chaotycznych relacji dziennikarzy można zrozumieć, że statku z uchodźcami (którzy od wielu dni bez żywności i słodkiej wody tułają się po morzu) nie chce wpuścić do portu żaden z cywilizowanych krajów europejskich. Uchodźcy grożą popełnieniem zbiorowego samobójstwa. W pewnym momencie młoda kobieta (Afganka, Qudsja Zahër) wspina się na burtę, kołysze i z desperackim krzykiem rzuca do wody. Rzec się dzieje współcześnie (to znaczy właśnie w tej chwili).*

## AKT I

### Scena 1

*W chwili gdy Qudsja wpada do wody, następuje nagle całkowite ściemnienie. Obraz znika z ekranu. Gdy scena powoli się rozjaśnia, widać, jak Qudsja (lamentując) tonie w morskich odmętach. W końcu opada martwa na dno. A tam – pojawiają się sylwetki Topielców z różnych czasów i stron. Wielu w zniszczonych ubraniach, wielu ma tobołki, walizy itp. Mówią – każdy do siebie samego, każdy we własnym języku. Wielu zdaje się pilnie szukać czegoś w piasku na dnie.*

### Topielcy

...na kogo czekasz?...nepesakysiu... pomyliłam się...lauki?...das sage ich nicht...ich weiss nicht...auf wen wartest

du?...the thimáme...jag vet inte... periméno...warum?...wartest du?...nie powiem...poli óra periménis?...then kséro...ko lauki?...nežinau...prépi na kséris... jag misstog mig...dlugo czekasz?... kiedyś musiałam...laukiu...vántar du?... suklydau...wartest du lange?...kápoté imun anangazménos...ékana láthos... czekam...du máste veta...musisz czekać?...czekasz?...wartest du lange?... pion periménis?...ich irrite mich...jati?...nie wiem...neatsimenu...dlaczego?... irrgendwann mußte ich...jag sāger inte... máste du vánta?...každada turejau... musisz wiedzieć...ilgai lauki?...nie pamiętam...vem vānter du pá?...varför?... thé tha to pó...

*Zjawia się Przewoźnik do Krainy Umartłych na swej łodzi (lub innym pojeździe).*

### Przewoźnik

Słowa... słowa... słowa...

Bez ładu,

Bez formy,

Bez znaczenia,

Poskręcane jak węgorz,

Co nadział się na hak,

Poplątane jak sieci,

Które zdmuchnął wiatr.

Jadowite słowa, co kiedyś przesywały

Serca na wylot,

Napęczniały wodą,

Rozmyły się

I już ran nie czynią.

A te głębokie, pełne mądrości i wagi,

Co miały być jak perły,

Tutaj są jak śledzie.

A te wzniosłe,

Nabrzmiałe uczuciem stały się drobnicą.

A te bezmyślne, wyplute dla zabicia czasu

Jak kamryki rozsypane na dnie,

Nikogo nie bawią.

### Topielcy

A te słowa,

Co jak balsam koity słodyczą?

### Przewoźnik

Rozbeltane w wodzie,

Odpychają goryczą.

### Topielcy

A te słowa złote, szeptane z ust do ust?

### Przewoźnik

Wyschły jak meduzy wyrzucone na brzeg.

### Topielcy

A te słowa grzeszne i złe?

### Przewoźnik

Wszystkie walają się na dnie.

### Topielcy

A te podle, zólcia cuchnące,

A te święte, za które warto zginąć,

A te sprośne tracone na próżno.

A te święte, za które warto zginąć,

A te sprośne, tracone na próżno,

A te rycerskie, tamane tyle razy.

A te sprośne, tracone na próżno,

A te rycerskie, tamane tyle razy,

A te fałszywe lepkie jak miód.

A te rycerskie, tamane tyle razy,

A te fałszywe, lepkie jak miód,

A te płomienne, wyrwane z piersi.

A te fałszywe, lepkie jak miód.

A te płomienne, wyrwane z piersi,

A te prorocze, co stały się ciałem.

A te płomienne, wyrwane z piersi,

A te prorocze, co stały się ciałem,

A te daremne, obłudne i puste.

A te prorocze, co stały się ciałem,

A te daremne, obłudne i puste,

A te podle, zólcia cuchnące.

A te daremne, obłudne i puste,

A te podle, zólcia cuchnące,

A te święte, za które warto zginąć.

*Pojawia się Nauczyciel wraz z Chórem Chłopców Szkoły Lögsögumadrów.*

### Przewoźnik

Uciszcze się!

Uciszcze się, bo uszy bolą!

### Nauczyciel

Powiedz mi, panie, rzecz pierwszą,

Gdyż wszystko,

Co żywych po śmierci dotyczy,

Mniemam – jest ci wiadome.

Kto w twej Krainie Mgiel,

Gdy doń zawita rycerz mężny,

Taki jak Olaf z Roskilde,

Co mieczem znaczył historię,

Kto w twej Krainie

Układa o nim wiersze?

### Przewoźnik

Olaf z Roskilde, powiadasz?

Nie pamiętam takiego.

### Nauczyciel

Więc powiedz mi, panie, rzecz drugą!

Gdyż wszystko,

Co żywych po śmierci dotyczy,

Mniemam – jest ci wiadome.

Kto w twej Krainie Mgiel,

Gdy doń zawita mędrzec,

Taki jak Saxe z Moinsheim,

Co księgi życia spisywał na skórze,

Kto w twej Krainie czyta jego tomy?

### Przewoźnik

Saxe z Moinsheim, powiadasz...

Co księgi życia spisywał na skórze?

Nie pamiętam takiego.

### Nauczyciel

Więc powiedz mi, panie, rzecz trzecią!

Gdyż wszystko,

Co żywych po śmierci dotyczy,

Mniemam – jest ci wiadome.

Kto w twej Krainie Mgiel,

Gdy doń zawita niewiasta,

Taka jak Lyngheid z Ufdal,

Co na pogrzebie

Za mężem do grobu poszła,

Kto w twej Krainie jej wierność wychwala?

### Przewoźnik

Lyngheid z Ufdal,

Nie pamiętam.

### Nauczyciel

Powiedz mi więc, panie,

Rzecz czwartą i ostatnią!

Kto w twej Krainie Mgiel

Pieśni ma śpiewać,

By uratować pamięć

Od zapomnienia?

### Przewoźnik

W Krainie Mgiel żadnych pieśni

Nikomemu już nie trzeba.

Bez słów stulecia można żyć,

Bez ksiąg, bez miecza i bez chleba.

W mrocznej Krainie Mgiel

Jest jedno tylko słowo.

### Topielcy

...śmierć...mirtis...thanatos...Tod...

### Scena 2

*Nauczyciel wraz z Chórem Chłopców odchodzą. Topielcy tymczasem zaczynają się krzątać wokół do tej pory martwo leżącą na dnie Qudsji (na przykład odwijają ją z sieci rybackich, w które uprzednio się zaplątała lub sprawują jakieś bliżej nieokreślone czynności rytualne).*

### Topielcy

Kimkolwiek jesteś,

Skądkolwiek przychodzisz,

Dziś stoisz na progu wieczności,

Twój zegar

Już do pośpiechu nie zmusza,

Bo po coś się spieszyć,

Gdy każda sekunda trwać może minutę

Albo nieskończoność.

Wieczność jest właśnie taka...

*W czasie gdy stopniowo milkną głosy Topielców, Qudsja zaczyna „wracać do życia”, porusza się i w końcu – gdy ponownie odzywa się orkiestra – wstaje.*

### Qudsja Zaher

Kimkolwiek...

### Topielcy

Kimkolwiek...

...jesteś...

### Qudsja Zaher

...jestem...

Skądkolwiek przychodzę,



Dzisiaj stoję na progu wieczności,  
Mój zegar już do pośpiechu nie zmusza,  
Bo po cóż się spieszyć,  
Gdy każda sekunda trwać może minutę  
Albo nieskończoność.

#### Topielcy

Wieczność jest właśnie taka...

#### Qudsja Zaher

Wieczność...

Wieczność jest właśnie taka...

Wieczność jest właśnie taka...

Wieczność...

#### Przewoźnik

Wieczność jest właśnie taka...

Lecz zanim tam odpłyniesz,

Złotą monetą zapłacić musisz

Za trud wiosłowania.

Jak świat światem,

To prawo się nie zmienia:

Kto złotą monetę posiada,

Ten ze mną płynie,

Reszta zostaje na dnie.

A jeśli nie masz grosza,

Poszukaj wśród kamieni,

Niejeden okręt tu się złamał

Pod ciężarem złota.

Jedna moneta

Niska to cena

Za wieczne trwanie.

*Przewoźnik odpływa, zabierając tych, co zapłacili. Pozostali (wraz z nimi Qudsja) rozchodzą się, szukając na dnie monetę.*

#### Topielcy

...then kséro...ko ieškai?...Goldene...

welche Münze?...mynt...turi?...kápote

ícha...nie mam...suchst du?...ich habe...

leškau...czego szukasz?...suchst du?...

szukam...kokia moneta?... ko ieškai?...ich

habe nicht... nežinau...kápote ícha...zlota...

jag minns inte...moneta...éhis?...mam...

ti nómizma?... was suchst du?...ich hatte

es mal...moneta...psáchno...neatsimenu...

zlota...ich habe...ich habe nicht...har

du?...mam...nie wiem...kápote ícha...

leškai?...ich habe nicht...mynt...ich habe...

szukam...vad letar du efter?...masz?...

zlota...ich weiß nicht... ti nómizma?...nie  
pamiętam...

#### ścimnienie

#### Scena 3

*Rozjaśnienie. W innym miejscu na dnie  
morza widać Chór Chłopców Szkoły  
Lögsögumadrów wraz z Nauczycielem.*

#### Nauczyciel

Słowa... słowa... słowa...

Bez ładu,

Bez formy,

Bez znaczenia,

A jeśli poskładać je z sensem...

Jak archeolog, co kurhany penetruje,

Ja od wieków zgłębiam ludzkie dzieje

I wpisuję je w pamięć pokoleń,

Bo czy można dzielność narodów

milczeniem zastaniać?

Wieczna jest księga historii,

Bo w głowach ukryta,

Wieczna przez pamięć,

Co na jej straży stoi.

Dzisiaj będzie o Agnes z Danemor.

A było to tak:

*Nauczyciel, skandując poszczególne sy-  
laby, jak gdyby bije po grzbietach kolej-  
nych Chłopców.*

Naj-młod-sze-mu z Jan-so-nów, co do

za-wo-du gór-ni-ka się przy-u-czał...

#### Chór Chłopców Szkoły

#### Lögsögumadrów

Najmłodszemu z Jansonów, co do

Zawodu górniką się przyuczał,

Ostrze kilofa w skalnej

Utkwiło szczelinie.

I kilku osiłków do ściany podchodziło,

I żaden kilofa nie uwolnił.

I wezwano sztygara,

Co kiedyś beczkę pełną piwa

Dwanaście razy wycisnął,

Ale i ten nie dał rady.

I było tak,

Że sprowadzono konia,

Co od żrebaka w kopalni służył.

I trzeba powiedzieć ludziom,

Że koń poradził sobie

I wyrwał kilof razem z bryłą skały.

Janson, co stał najbliżej ściany,

Błysnął światłem lampki

I cień ukazał się czegoś,

Co kamieniem nie było.

I wszyscy padli na kolana,

Oprócz Jansona,

Bo ten pognął po pastora.

I było też tak,

Że nim pastor do kopalni się zbliżył,

Cała osada już wokół szybu stała.

I trup młodzieńca leżał na ziemi.

I zwłoki jego bez śladu zepsucia były,

Jakby chłopak przysnął na chwilę.

I trzeba powiedzieć ludziom,

Że Agnes Peterson,

Co wiekiem już schyłona,

Poznała w młodzieńcu narzeczonego,

Który ślub jej pięćdziesiąt lat wstecz

Obiecywał i nagle zniknął.

I Agnes go przekleła,

Mysząc, że do innej uciekł.

I z tym przekleństwem całe życie chodziła.

A teraz gładziła trupa po głowie

I błagała o przebaczenie.

I trzeba powiedzieć,

Że choć równych lat sobie byli,

Ich twarze dzieliło pół wieku.

Jego czerstwa i młoda, choć martwa.

Jej zgrzybiała i blada, choć żywa.

I było też tak,

Że pogrzebano chłopca uroczyście,

I Agnes niczym wdowa

Za trumną kroczyła,

I któregoś dnia,

Czuwając przy grobie, upadła

I już nigdy nie wstała,

I pochowano ją obok,

I trzeba powiedzieć ludziom,

Że wszystko, co teraz słyszą,

Prawdą jest świętą,

Zaświadczoną przez Olafa z Roskilde,

A jemu z kolei

Przekazaną przez Karla z Logafjall,

Któremu wszystko opowiedział

Saxe z Moinsheim,

Dowiedziawszy się

Od Snora z Rodungsfjall,

Któremu przed śmiercią

Wyznał Frodi ze Sparinsheid,

Wtajemniczony przez Gripira

Z nad Warinswik,

A ten z kolei przez Herjana z Winbjorgu,

Którego od dziecka uczył Narfi

z Rodolswall,

A tego Sygar,

A tego Thjazi,

A tego Thorin,

A tego Skekkel,

A tego Fridleif,

A...

*Głos Qudsji słychać zza sceny.*

#### Qudsja Zaher

Aaa...

*Qudsja pojawia się na scenie.*

Bądź pozdrowiona, śmierci...

Za dobre słowa, których nie słyszałam,

Za czuły dotyk, którego nie poznałam,

Za pragnienia, które się nie spełniły,

Bądź pozdrowiona, śmierci.

#### Nauczyciel

Bądź pozdrowiona, śmierci?

Skądś znam te słowa...

#### Qudsja Zaher

Za sny, których nie śniłam,

Za łaskę, której nie doświadczyłam,

Za drogę, która wiodła donikąd,

Bądź pozdrowiona, śmierci,

Bądź pozdrowiona, śmierci,

Bądź pozdrowiona, śmierci...

#### Nauczyciel

Za sny, których nie śniłam?

Za drogę, która wiodła donikąd?

Jeśli mnie pamięć nie myli,

Tysiąc lat temu

Już ktoś podobnie

Nad swoim losem się żalił.

#### Qudsja Zaher

Mówią, żeś, panie, w księgach uczony,

Że znasz historię każdego kamienia,

Więc pytam, choć wstyd mi,

Że prozą zawracam ci głowę:

Gdzie szukać złotej monety,

Żeby zapłacić za podróż

Do kraju, gdzie wieczne jest trwanie?

#### Nauczyciel

Przyglądam ci się bacznie

I głos twój skądś mi jest znajomy,

Jeśli mam rację,

A myślę się rzadko,

Byłaś już tutaj tysiąc lat temu,

Astrid cię wtedy zwano,

Astrid, co biła do Jumnety bram.

#### Qudsja Zaher

Astrid, co biła do Jumnety bram?

#### Nauczyciel

Historia twa nie słodką jest,

Masz jeszcze czas, by odejść,

Lecz gdy otworzę Wiecznej Księgi tom,

Będziesz musiała

Wysłuchać wszystkich słów,

Aż do ostatniej kropki!

Jedno jest pewne,

Jeśli dobrze pamiętam twej historii kres,

Tysiąc lat temu już zapłaciłaś

Za podróż do Krainy Wiecznych Mgieł.

A było to tak:

Thorolf Olafson,

Ten sam, co mięso wilka jadł...

*Nauczyciel wymierza chłopcom razy na*

*każdym słowie.*

#### Chór Chłopców

Thorolf Olafson,

Ten sam, co mięso wilka jadł

I pijał jego krew,

By w boju jak drapieźnik walecznym

i przebiegłym być,

Z wojny statkiem powracał,

Zdobyczy pełnym

I ludzi obojga płci, co do niewoli wzięci.

I było tak,

Że trzeciej nocy burza się rozpętała

I wicher żagiel porwał,

I runął z trzaskiem maszt,

I fale wdarły się na pokład.

I Thorolf Olafson

Nakazał iść precz za burtę niewolnikom,

A tylko Ganhildę zatrzymał,

Co już wcześniej rozczuliła go,

I trzeba powiedzieć ludziom,

Że statek nadal się zanurzał

I przyszło z łupami się pożegnać.

I było tak,

Że Thorolf Olafson

Naprzód za burtę wyrzucił włócznie,

A potem kolczugi,

A potem topory,

A potem hełmy rogate,

A potem tarcze bojowe...

A potem topory,

A potem tarcze bojowe,

A potem hełmy rogate...

A potem tarcze bojowe,

A potem koszulki pancerne,

A potem dzidy i miecze...

A potem tarcze bojowe,

A potem dzidy zdobione,

A potem miecze i sztylety...

#### Nauczyciel

A potem?

#### Chór Chłopców

A potem, a potem, a potem...

#### Nauczyciel

*Nauczyciel – jak poprzednio – skandując, jak-  
by wymierza razy poszczególnym chłopcom.*

A potem beczki pełne siekańców.

#### Chór Chłopców

A potem beczki pełne siekańców,

A potem misy i garnki z brązu.

I było tak,

Że choć fale nadal o burtę biły,

Statek się wyprostował

I zaczął wreszcie słuchać steru,

I Thorolf Olafson

Wrzucił do morza żerdź

Z wizerunkiem Odyna,

I dwa dni, i dwie noce za żerdzią płynął,

Aż ta żerdź wyrzucona przez fale

Na brzegu spoczęła,

I Thorolf Olafson rzekł do Ganhildy,

Że to od Bogów znak,

Żeby tu osada stanęła.

I trzeba powiedzieć ludziom,

Że osada stanęła

I wszystko, co teraz słyszą

Prawdą jest świętą,



Zaświadczoną przez Olafa z Roskilde,  
A jemu z kolei przekazaną  
Przez Karła z Logafjall,  
Któremu wszystko  
Opowiedział Saxe z Moinsheim,  
Dowiedziawszy się od Snora  
z Rodungsfjall,  
Któremu przed śmiercią wyznał Frodi...  
I było też tak,  
Że Ganhilda sześciu synów powiła  
I gdy czas przyszedł,  
Thorolf Olafson  
Wysłał ich w świat kobiet szukać,  
I było też tak,  
Że wszyscy z kobietami wrócili,  
Oprócz Olmoda, który w bójce zginął,  
Wcześniej jednak Hwednie  
Darowawszy nasienie.  
I Hwedna powiła syna,  
Co na pamiątkę ojca Olmod się zwał,  
I przyszedł czas,  
Że Olmod spotkał Lyngheid  
I tyś się zrodziła,  
I Astrid cię nazwano,  
I było też tak,  
Że Olmod, już wiekiem schyłony,  
Trupa zwierza przed zagrodą znalazł,  
Co cztery miał nogi i kłęb wilka,  
Choć wilkiem nie był,  
Przez dwie głowy  
Sterczące na jednym karku.  
I Olmod splunął za siebie, bo zły to znak  
I ścierwo spalił,  
I popiół rozsypał wokół skały,  
Co wyrastała z morza,  
I runę w kamieniu wykuł:  
„Wiadomość zostawiam  
O trupie zwierza,  
Co dwie głowy na szyi nosił,  
Trupa, żem spalił,  
Popiół rozsypał  
I o przychyłność dla całej osady proszę”.  
I było też tak,  
Że nastał czas zimy surowej,  
Co wyparła zwierzyńnię łowną,  
I gdy głód niejedno życie złamał,  
Uradzono starców wszystkich  
Postać na śmierć,  
A strawę pośród młodszych dzielić,  
I tyś ojca swego Olmoda  
Na skałę straceńców odprowadziła.

#### **Qudsja Zaher**

Panie, zlituj się, panie...

#### **Chór Chłopców**

I było też tak,  
Że gdy starców już nie stało,  
Uradzono dzieci wszystkie  
Do rowu wsadzić.  
I trzymać je pięć dni bez stawy,  
Aby tylko najsilniejsze przetrwały,  
I tyś syna swego tam odprowadziła,  
I trzy dni,  
I trzy noce  
Słyszłaś, jak o pomoc krzyczał,  
A potem ucichł  
I gdy już tylko garstka ludzi  
W osadzie została,  
We śnie ojciec twój Olmod przyszedł  
I łodzią uciekać kazał precz.

#### **Qudsja Zaher**

Dość... dość!...  
*Qudsja wybiega z krzykiem.*

#### **Chór Chłopców**

I trzeba powiedzieć ludziom,  
Że wszystko,  
Co teraz słyszą prawdą jest świętą,  
Zaświadczoną przez Olafa z Roskilde,  
A jemu z kolei przekazaną  
Przez Karła z Logafjall,  
Któremu wszystko  
Opowiedział Saxe z Moinsheim,  
Dowiedziawszy się od Snora  
z Rodungsfjall,  
Któremu przed śmiercią  
Wyznał Frodi ze Sparinsheid,  
Wtajemniczony przez Gripira z nad  
Warinświk,  
A ten z kolei przez Herjana z Winbjorgu,  
Którego od dziecka uczył Narfi  
z Rodolswall,  
A tego Sygar,  
A tego Thjazi,  
A tego Thorin,  
A tego Skekkel,  
A tego Fridleif,  
A...

*naple całkowite ściemnienie*

#### **Scena 4**

*Powolne rozjaśnienie. Po morzu płynie łódź pełna Uciekinierów – wśród nich Astrid. Bez trudu można poznać, że jest to ta sama osoba, co Qudsja. Realia są jednak inne – czas cofnął się o wiele wieków.*

#### **Astrid**

Cóż żem takiego sprawiła,  
Potężni bogowie,  
Żeście mnie odtrącili,  
Gdym o pomoc wołała?  
Ciebie pytam, Odynie.

#### **Uciekinierzy**

Ciebie pytamy, Odynie,  
I ciebie, Thorze,  
I ciebie, Balderze.

#### **Astrid**

Czy za mało modlitw szeptalam?  
Czy za mało ofiar składałam?  
Czy za mało run wypisałam?  
Ciebie pytam, Heimdallu,  
I ciebie, Agirze.

#### **Uciekinierzy**

Ciebie pytamy, Heimdallu,  
I ciebie, Agirze,  
I ciebie, Lothurze,  
I ciebie, Njordzie.

#### **Astrid**

Skoro milczycie,  
Wzywam was wszystkich,  
Potężni bogowie,  
Po raz ostatni  
I o łaskę proszę.  
Ciebie proszę, Odynie,  
I ciebie, Thorze,  
I ciebie, Balderze,  
I ciebie, Gymirze,  
I ciebie, Wali.

#### **Uciekinierzy**

Ciebie prosimy, Odynie,  
I ciebie, Thorze,  
I ciebie, Balderze,  
I ciebie, Gymirze,  
I ciebie, Wali.

*Łódź Uciekinierów oddała się; powolne ściemnienie.*

## **AKT II**

### **Scena 1**

*Nauczyciel i Chór Chłopców (ci sami, co poprzednio, ale we wcieleniu sprzed wielu wieków) stoją na brzegu morza pod murami miasta. Jest to Jumneta: legendarne, nieistniejące dziś i stynące z bogactwa miasto. Ponoć w tajemniczych okolicznościach zostało zniszczone i zatopione przez morze.*

#### **Chór Chłopców**

A było to tak:  
Astrid, co osiem dni  
I osiem nocy łodzią po morzu błędziła,  
Stanęła pod bramą Jumnety  
I daremnie o pomoc wołała,  
I trzeba powiedzieć ludziom,  
Że pod karą śmierci ten gród  
Od lat był dla obcych zamknięty,  
Po tym jak niegdyś  
Ci, co gośćmi się zwali,  
Zrównali z ziemią domy  
I uciekli precz, porwawszy  
Mężczyzn i kobiety,  
I księżniczkę Ganhildę,  
I cały dobytek,  
Co pokoleniami był zbierany.  
Beczki pełne siekańców,  
Misy, garnki z brązu,  
Pierścienie zapinki i brosze,  
Włócznie, kolczugi, topory,  
Miecze, sztylety,  
Dzidy zdobione,  
Koszulki pancerne,  
I hełmy rogate,  
A było tego tyle,  
Że statek złoczyńców  
Z trudem po morzu płynął.  
I było tak,  
Że lud Jumnety, co właśnie weselem  
Święto płodności sprawiał,  
Wyległ na mury,  
Lecz miast uchylić bramy,  
Zaczął Astrid pędzić precz  
I tylko Rongwald Egilson,  
Który miał serce winem zmiękczone,

Sypnął przybyszom garść złota  
I dobrej drogi życzył.  
I było też tak,  
Że Astrid, co sił ostatkiem życia się  
trzymała,  
Wetknęła złotą monetę do ust  
I do morza po śmierć poszła,  
Przedtem po trzykroć przekławszy  
Tę niegościnną ziemię.  
I trzeba powiedzieć ludziom,  
Że bogowie przekleństwo Astrid usłyszeli...

*Nauczyciel i Chór Chłopców znikają. Tymczasem w Jumnecie trwa festyn z okazji święta płodności. Słychać dobijanie się do bram miasta. To potrzebujący pomocy Uciekinierzy wraz z Astrid dotarli do Jumnety swą łodzią i chcą, aby ich wpuścić do środka. Uciekinierzy dobijają się coraz mocniej do bram Jumety, nie zostają jednak wpuszczeni.*

#### **Uciekinierzy**

Odynie! Odynie! Odynie!  
*Astrid wchodzi na burtę łodzi i z krzykiem skacze do wody; nagłe ściemnienie. Powolne rozjaśnienie; Astrid lamentując, opada na dno morza.*

#### **Astrid**

Bądź pozdrowiona, śmierci.  
*powolne ściemnienie – aż do całkowitej ciemności*

### **Scena 2**

*Powolne rozjaśnienie. Widać Nauczyciela i Chór Chłopców na dnie morza, na porośniętych zielskiem ruinach Jumnety. Znów czasy współczesne – jak na początku Aktu I*

#### **Chór Chłopców**

...a ten z kolei przez Herjana z Winbjorgu,  
Którego od dziecka uczył Narfi  
z Rodolswall,  
A tego Sygar,  
A tego Thjazi,  
A tego Thorin,  
A tego Skekkel,  
A tego Fridleif,  
A....  
A było to tak:

Cieśla okrętowy nazwiskiem Koepsel  
Krzętał się tuż za torem kolejowym,  
W miejscu,  
Gdzie zbutwiały kolek wystający z ziemi  
Znaczył początek jego warzywniaka.  
I wyciągając z gliniastej gleby marchew,  
Natrafił na coś,  
Co potem okazało się być ludzką zuchwą,  
Z czymś zaciśniętym pomiędzy zębami,  
Co później wyjaśniło się być złotą monetą.  
A było też tak,  
Że po sztormowej nocy  
Młodszy syn szewca Eriksona,  
Czekając o świcie u podnóża Góry  
Wisielców na pannę,  
Której nazwisko przemilczę,  
Dostrzegł w wodzie coś,  
Co przypominało kamień,  
A kamieniem nie było.  
I mignęło złotym błyskiem  
Niczym rybia łuska,  
Choć rybą też nie było.  
I gdy młodzieniec  
Zanurzył w wodzie głowę,  
Zobaczył coś, co przypominało twarz,  
Choć twarzą także nie było.

I było też tak,  
Że Olaf, miejscowy pijaczyna,  
Kolejny kufel piwa rybą zakaszając,  
Zakrzuszył się czymś, co ością nie było,  
Lecz pierścieniem ze złota.  
I gdy wymienił skarb na beczkę okowity,  
Karczmarz, co dobił z nim targu,  
Popędził o nowinie zawiadomić pastora.  
I było tak,  
Że pastor Meinhold, co od dawna  
Baczenie przyglądał się skałom,  
Które niczym kościołów dzwonnice  
Wyrastały z morza,  
Zawezwał angielskiego nurka nazwiskiem  
Boots Joshua,  
I ten dziewięć razy schodził na dno.  
I zdążył rzec, że mury widział obronne,  
I że ulice kamieniem wybite.  
A potem po raz dziesiąty zszedł  
I już nigdy nie wrócił.

I było tak,  
Że profesor Stuberauch przyjechał  
I długo w ziemi kopał,  
I na kwatery tę ziemię dzielił.



### Nauczyciel

I trzeba powiedzieć ludziom,  
Że w kwaterze szóstej  
Szkielet dziecka znaleziono...

### Chór Chłopców

I trzeba powiedzieć ludziom,  
Że w kwaterze szóstej  
Szkielet dziecka znaleziono,  
Wykrzywny jakiś,  
Jakby śmierć później przysłała  
Niżli pochówku ceremonia.  
A w kwaterze osiemnastej  
obok kości ludzkich  
Żelazny gwóźdź  
I brązową blaszkę z naszyjnika  
Z ornamentem troskliwie wyrzeźbionym...  
A w kwaterze czterdziestej czwartej  
Dwa ludzkie szkielety obojga płci  
W pozycji osobliwej,  
A w kwaterze dwudziestej drugiej –  
rogowy grzebyk  
I trzy kościane kulki do gry,  
Co znużonym żeglarzom  
Wolny czas umilały,  
A w siedemdziesiątej drugiej...  
A w osiemdziesiątej czwartej...  
A w dziewięćdziesiątej szóstej...  
A w jedenastej...  
A w dziewięćdziesiątej ósmej...  
A w osiemdziesiątej dziewiątej...  
A w dwudziestej trzeciej...  
A w trzydziestej trzeciej...  
A w sto szesnastej...  
A...

*nagle całkowite ściemnienie*

### Scena 3

*Powolne rozjaśnienie; widać ten sam pej-  
aż, co w poprzedniej scenie, zapełniony  
mamroczącymi i szukającymi czegoś To-  
pielcami. Nauczyciel z Chórem Chłopców  
nadal tam są.*

### Topielcy

...na kogo czekasz?...nepesakysiu...  
pomyliłam się...lauki?...das sage ich  
nicht...ich weiß nicht...auf wen wartest

du?...na kogo czekasz?...the thimárne... jag  
vet inte...periméno...warum?... wartest  
du?...nie powiem...poli óra periménis?...  
then kséro...ko lauki?...nezinau...prépi  
na kséris... jag misstog mig...dtugo  
czekasz?...kiedyś musiałam...laukiu...  
vántar du?...suklydau... wartest du  
lange?... kápote imun anangazménos...  
ékana láthos...czekam...du máste veta...  
musisz czekać?...czekasz?...wartest  
du lange?...pion periménis?...ich irrite  
mich...jati?...nie wiem...neatsimenu...  
dlaczego?...irrgendwann mußte ich...jag  
såger inte...máste du vánta?...každada  
turejau...musisz wiedzieć...ilgai lauki?...nie  
pamiętam...vem vänter du pá?...varför?...  
thé tha to pó...

*Zjawia się Przewoźnik do Krainy Umarłych  
na swej łodzi (lub innym pojeździe).*

### Przewoźnik

Słowa... słowa... słowa,  
Bez ładów,  
Bez formy,  
Bez znaczenia,  
Gdybym ja wznosił ten świat od nowa,  
Odebrałbym ludziom mowę,  
Nie jednego tu wiozłem,  
Co za słowo jadem pokryte  
Stracił od miecza życie  
I przekraczając mej krainy wrota,  
Patrzył wstecz z goryczą,  
Że tak daremnie skonał.  
Każde zło ma początek w słowach.  
Czy kto słyszał,  
By śledzie trwonily czas na wojny?  
Albo flądry zabijały dla złota?

### Topielcy

Albo dorsze mieczem straszylą ojców?  
Albo meduzy truty  
Niewiernych kochanków?  
Albo węgorze toczyły spór o miedzę?

Albo meduzy truty

Niewiernych kochanków?

Albo węgorze toczyły spór o miedzę?

Albo jesiotry kłamały dla zysku?

Albo węgorze toczyły spór o miedzę?  
Albo jesiotry kłamały dla zysku?  
Albo makrele knuły intrygi?

Albo jesiotry kłamały dla zysku?  
Albo makrele knuły intrygi?  
Albo małże płonęły zemstą?

Albo makrele knuły intrygi?  
Albo małże płonęły zemstą?  
Albo kraby mordowały starców?

Albo małże płonęły zemstą?  
Albo kraby mordowały starców?  
Albo szprotki rzucały oszczerstwa?

Albo kraby mordowały starców?  
Albo szprotki rzucały oszczerstwa?  
Albo dorsze mieczem straszylą ojców?

Albo szprotki rzucały oszczerstwa?  
Albo dorsze mieczem straszylą ojców?  
Albo meduzy truty niewiernych  
kochanków?

### Przewoźnik

Uciszcie się!  
Uciszcie się, bo uszy bolą!  
Czyż można w takim jazgocie  
Ruszać w drogę do kraju,  
Gdzie wieczne jest trwanie?  
Kto złotą monetę posiada,  
Ten ze mną płynie,  
Reszta zostaje na dnie.

*Na scenie zjawia się Qudsja.*

### Qudsja Zaher

Panie, wybacz, że prozą zawracam ci  
głowę,  
Lecz tysiąc lat temu  
Już raz zapłaciłam za trud wiosłowania.

### Przewoźnik

Tysiąc lat temu!?

### Qudsja Zaher

Astrid wtedy byłam,  
Astrid, co biła do Jumnety bram.

### Przewoźnik

Astrid, powiadasz?...  
Nie pamiętam takiej.

### Nauczyciel

Pozwól, panie, że otworzę mej Księgi tom  
I przywołam Jumnety stronę.  
Czy nie po to tu jestem,  
By od wieków  
Dawać świadectwo prawdzie?  
Więc było to tak:  
Astrid, co osiem dni  
I osiem nocy łodzią po morzu błędziła...

### Chór Chłopców

Astrid, co osiem dni  
I osiem nocy łodzią po morzu błędziła,  
Stanęła pod bramą Jumnety  
I daremnie o pomoc wołała,  
I było tak,  
Że lud Jumnety, co właśnie weselem  
Święto płodności sprawiał,  
Wyległ na mury,  
Lecz miast uchylić bramy,  
Zaczął Astrid pędzić precz  
I tylko Rongwald Egilson...  
Który miał serce winem zmiękczone...

### Przewoźnik

Dosyć!  
Wsiadaj kobieto,  
Bo nie mam cierpliwości  
Słuchać tych bajek!

*Qudsja wsiada na łódź Przewoźnika wraz  
z tymi Topielcami, którzy mieli złote mone-  
ty na zapłatę za podróż. Spora część To-  
pielców zostaje. Łódź Przewoźnika powoli  
odpływa.*

### Qudsja Zaher

Kimkolwiek jestem,  
Skądkolwiek przychodzę,  
Dziś stoję na progu wieczności,  
Mój zegar już do pośpiechu nie zmusza,  
Bo po cóż się spieszyć,  
Gdy każda sekunda trwać może minutę  
Albo nieskończoność.  
Zamykam mą księgę,  
Bez żalu to czynię.

W pierwszym jej tomie,  
Gdy byłam Astrid,  
Niczego prócz bólu nie doświadczyłam.  
Drugi tom na równi z pierwszym  
Jest żalostny,  
Wyrzuć z pamięci mój los, Nauczycielu,  
Nie warto...  
Nie warto zaśmiecać historii.  
Wyrzuć z pamięci mój los...  
Mój los...  
Mój los...  
*Ostatnie słowa Qudsji dobiegają już z odda-  
li. Z góry powoli opadają różne przedmioty,  
jakby należące do ludzi, którzy dopiero co  
utonęli w morzu. Od tego momentu długie,  
powolne ściemnienie*  
Mój los...

*Całkowita ciemność. Na ekranie pojawia  
się statek uchodźców, ten sam, co w Pro-  
logu. Nie ma na nim jednak już ani jednego  
człowieka. Obraz z ekranu powoli znika.*

### EPILOG

*Cały czas ciemność; z oddali na tle dźwię-  
ków sączącej się wszędzie wody słycać  
śpiewany Psalm.*

### Chór chłopięcy

Salvum me fac Deus quoniam intraverunt  
aque usque ad animam meam infixus sum  
In limum profundum et non  
Est substantia veni in altitudines maris et  
tempestas demersit me...

[Wybaw mię, Boże, boć weszły wody, aż do  
dusze mojej. Ulgnąłem w błocie głębokości  
i dna nie masz. Przyszedłem na głębokość  
morską a nawałność mię ponurzyła. (Ps 68, 2-3  
iuxta LXX, przekład x.Wójka)]

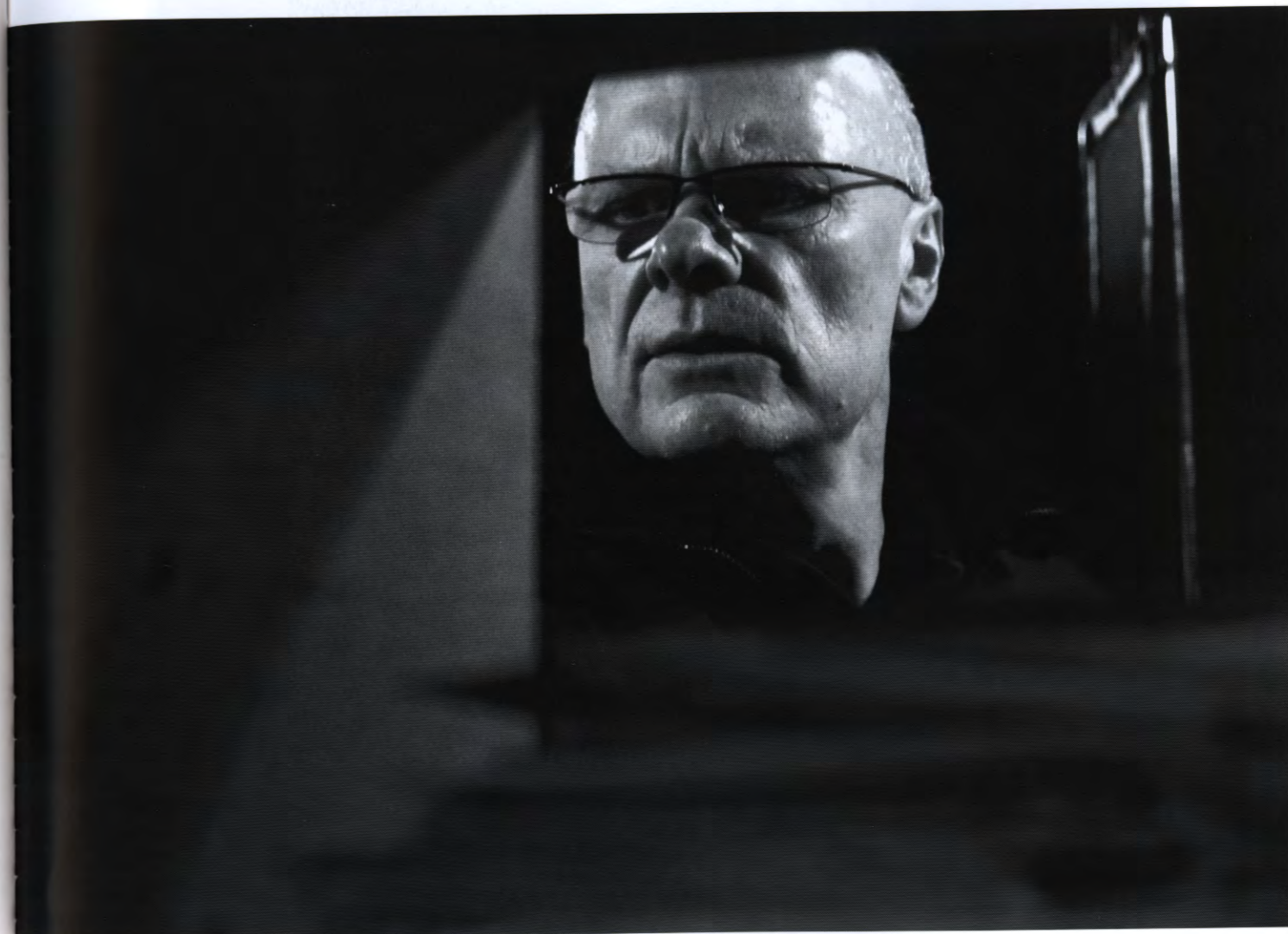
*Cały czas słycać ciekącą i kapiącą wodę.  
Zapala się oznakowanie wyjść awaryjnych.  
Publiczność opuszcza salę. Wszędzie jest  
woda – nie sposób wyjść z teatru suchą  
nogą...*

Copyright © by Maciej J. Drygas

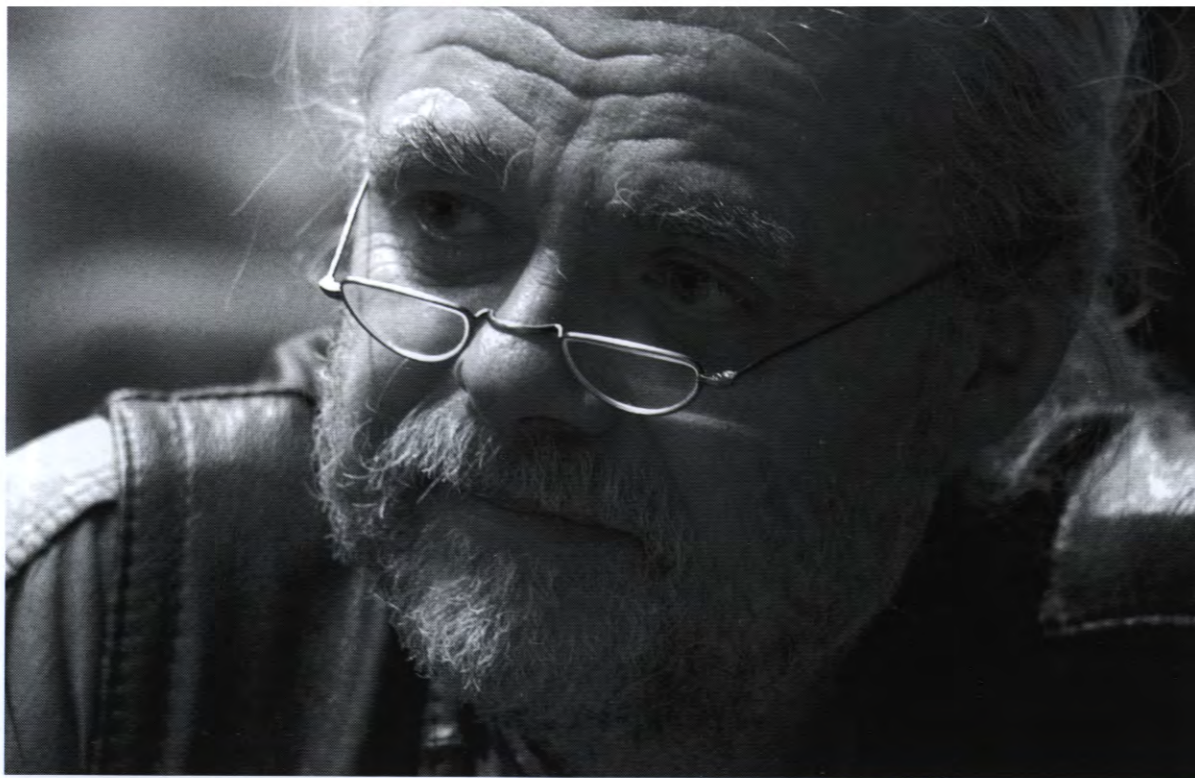


## MACIEJ J. DRYGAS

Twórca filmów dokumentalnych oraz poruszających słuchowisk radiowych. Reżyser, scenarzysta, producent, profesor w łódzkiej PWSTTViT. Laureat wielu nagród polskich i zagranicznych za poszczególne filmy i słuchowiska oraz za całokształt twórczości. Urodził się w 1956 roku w Łodzi. Ukończył Wydział Reżyserii w moskiewskiej szkole filmowej WGiK. Był asystentem Krzysztofa Kieślowskiego przy filmie *Przypadek* oraz Krzysztofa Zanussiego przy filmach *Constans* i *Z dalekiego kraju*. Jako samodzielny reżyser debiutował godzinnym filmem fabularnym *Psychoterapia* (1983). Jego pierwszy film dokumentalny *Ustyszcie mój krzyk* (1991) opowiadał zapomnianą historię samospalenia księgowego z Przemyśla, Ryszarda Siwca na Stadionie X-lecia 8 września 1968 roku podczas państwowych obchodów dożynek. Trzy lata później w filmie *Stan nieważkości* (1994) pokazał ogromną cenę, jaką radzieccy kosmonauci zapłacili za uczestnictwo w programie kosmicznym. W 2002 roku zrealizował kolejny dokument o polskiej tematyce *Głos nadziei*, opowiadający historię radia Wolna Europa z punktu widzenia jego nielegalnych słuchaczy i tych, których zadanie polegało na zagłuszaniu tej stacji. W *Jednym dniu w PRL-u* (2005) na przykładzie wybranej losowo daty 27 września 1962 roku sportretował kondycję Polaków ery gomułkowskiej, przytaczając ich listy, fragmenty pamiętników, doniesienia milicji, raporty produkcyjne oraz inne źródła pisane. W 2008 roku zrealizował 20-minutowy, impresyjny dokument o polskich wykopaliskach w Sudanie. W *Cudzych listach* (2010) powrócił do tematyki PRL-u, przytaczając korespondencję zwykłych obywateli, zatrzymaną podczas ponad 40-letniej działalności wydziału Służby Bezpieczeństwa zajmującego się kontrolą poczty. W 2013 roku zrealizował *Abu Haraz*, będący powrotem do tematyki sudańskiej – sportretował w nim małą pustynną społeczność, która siłą zostaje wysiedlona ze swej wioski z powodu budowy wielkiej zapory wodnej. Maciej J. Drygas należy do najbardziej precyzyjnych twórców współczesnego filmu dokumentalnego. Jest wirtuozem godzinnej formy filmowej, w której z niespotykanym zmysłem syntezy potrafi pokazać chronologię portretowanych zjawisk, a jednocześnie nakreślić portret psychologiczny i emocjonalny całych grup społecznych. Poświęca każdemu tematowi kilka lat przygotowań, wykonując ogromną pracę dokumentacyjną w archiwach państwowych i prywatnych. Posługuje się często ujęciami z kronik filmowych, amatorskich filmów i materiałów operacyjnych organów ścigania. Tworzy z nich subtelną narrację filmową, do której z racji swoich doświadczeń wyniesionych z realizacji słuchowisk radiowych, dodaje stworzone w studiu „odgłosy naturalne”. Często używa głosu amatorów, którzy w jego filmach z ogromnym wyczuciem czytają fragmenty listów i dokumentów z epoki. Jego twórczość filmowa i radiowa unika łatwych stwierdzeń i diagnoz, wymykając się precyzyjnym definicjom. Portretuje wieloznaczne sytuacje, w których zwykli ludzie chcący normalnie żyć, są uwikłani w nieludzkie systemy społeczne i polityczne. (fot. V.M. Drygas)







## PAWEŁ SZYMAŃSKI

Urodził się w 1954 roku w Warszawie; ukończył studia kompozytorskie pod kierunkiem Włodzimierza Kotońskiego. Mieszka i pracuje jako wolny artysta w Warszawie. Ważniejsze utwory: *K.* na orkiestrę (1972); *Epitafium* na dwa fortepiany (1974); *Kwartet smyczkowy* (1975); *Limeryki* na skrzypce i klawesyn (1975; wersja na flet; skrzypce i wiolonczelę – 1979); *Partita I* na orkiestrę (1976); *Kyrie* na chór chłopięcy i orkiestrę (1977); *Intermezzo* na zespół kameralny (1977); *Partita II* na orkiestrę (1977-1978); *Gloria* na chór żeński i orkiestrę (1979); *La Folia* na taśmę magnetofonową quadro lub stereo (1979); *Dziesięć utworów* na trio smyczkowe (1979); *...under the plane tree...* na taśmę magnetofonową quadro lub stereo (1980); *Villanelle* na tenor altowy, dwie altówki i klawesyn do słów Jamesa Joyce'a (1981); *Cztery utwory liturgiczne* na sopran i orkiestrę (1980-1981); *Dwa utwory* na kwartet smyczkowy (1982); *Sonata* na zespół instrumentalny (1982); *Crux Fidelis* na taśmę magnetofonową (quadro; tło dźwiękowe do wystawy „Znak krzyża w sztuce”, Kościół Miłosierdzia Bożego, Warszawa, 1983); *Appendix* na flet piccolo i inne instrumenty (1983); *Dwie konstrukcje iluzoryczne* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1984); *Lux Aeterna* na głosy i instrumenty (1984); *Partita III* na amplifikowany klawesyn i orkiestrę (1985-1986); *Trop* na fortepian (1986); *Dwie etiudy* na fortepian (1986); *Partita IV* na orkiestrę (1986); *Through the Looking Glass...I* na orkiestrę kameralną (1987); *Through the Looking Glass...II* na taśmę magnetofonową (quadro; 1988); *A Study of Shade* na orkiestrę (1989; wersja na pełną orkiestrę – 1992); *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę (1989; wersja na skrzypce solo – 1997); *quasi una sinfonietta* na orkiestrę kameralną (1990; wersja na pełną orkiestrę – 2000); *Sixty-odd Pages*

na orkiestrę (1991); *a due* na dwoje skrzypiec (1991); *Pięć utworów* na kwartet smyczkowy (1992); *Two studies* na orkiestrę (1992); *Miserere* na głosy i instrumenty (1993); *Trzy utwory* na trzy flety proste z akompaniamentem metronomu (1993); *Through the Looking Glass...III* na klawesyn solo (1994; wersja na klawesyn i kwartet smyczkowy – 1994); *Koncert* na fortepian i orkiestrę (1994); *Bagatelle für A.W.* na skrzypce, klarnet, saksofon tenorowy i fortepian (1995); *SONAT(IN)A* na fortepian (1995); *In Paradisum deducant te Angeli...* – motet na chór męski (1995); *Dwie melodie* na fortepian (1995); *Recalling a Serenade* na klarnet, dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę (1996); *Film Music* na orkiestrę (1996); *Fotografia z przyjęcia urodzinowego (Kwartet Śląski z cieniem Bartóka)* na kwartet smyczkowy (1998); *Viderunt omnes fines terrae* na chór chłopięcy i zespół (1998); *Preludium i Fuga* na fortepian (2000); *Trzy pieśni do słów Trakla* na sopran i orkiestrę kameralną (2002; wersja na sopran i fortepian – 2002; wersja na alt i fortepian – 2004); *Chlorophaenhydroxipiperidinofluorobutyrophaenon* na zespół kameralny i inne dźwięki (2002); *Compartment 2, Car 7* na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę (2003); *Concerto a 4* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (2004); *Singletrack* na fortepian (2005); *Qudsja Zaher* – opera w dwóch aktach (2005); *Gigue* na wiolonczelę solo (2006); *Ceci n'est pas une ouverture* na orkiestrę (2007); *.Eals(Oomsu)* na orkiestrę (2009); *a piú corde* na harfy i fortepian (2010); *Φυλακτηριον (Phylakterion)* na szesnastcie głosów i instrumenty perkusyjne (2011); *Cztery tańce heweliańskie* na organy i dwa pozytywki (2011); *Sostenuto* na orkiestrę (2012). (fot. Forum)

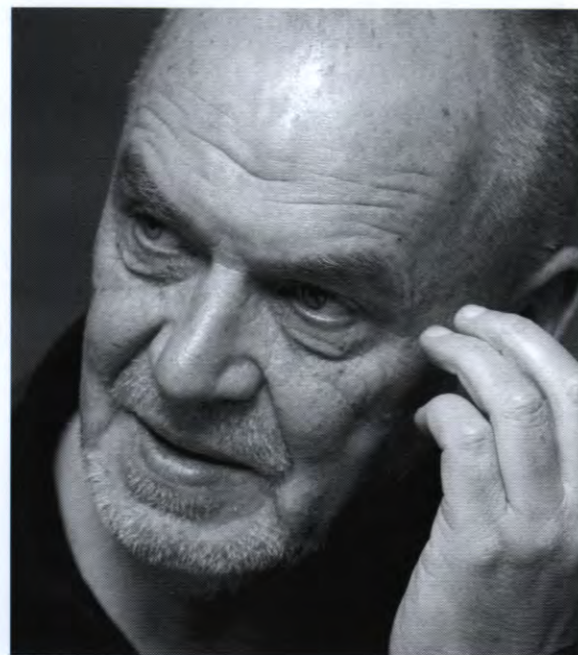


## WOJCIECH MICHNIEWSKI

Dyrygent i kompozytor. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie dyrygenturę pod kierunkiem Stanisława Wisłockiego (dyplom z wyróżnieniem), teorię muzyki (również dyplom z wyróżnieniem) oraz kompozycję u Andrzeja Dobrowolskiego. Wraz z Krzysztofem Knittlem i Elżbietą Sikorą utworzył grupę kompozytorską KEW. Za utwór *Szeptet na 2 sopran, 2 mezzosopran, 2 alt i kulturystę* (1973) otrzymał w 1975 roku nagrodę włoskiego Radia i Telewizji „Premio RAI”. W 1974 roku zdobył wyróżnienie na Ogólnopolskim Konkursie Dyrygenckim w Katowicach, w 1977 roku – I nagrodę i Złoty Medal na Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim im. Guido Cantellego w mediolańskiej La Scali, a w 1978 roku – Brązowy Medal na Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim im. Ernesta Ansermeta w Genewie. W latach 1973-1978 związany był z Filharmonią Narodową, początkowo jako dyrygent-asystent, zaś od 1976 roku jako dyrygent. Od 1979 do 1981 roku był dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Łodzi; pełnił równocześnie (do 1983) funkcję kierownika muzycznego sceny współczesnej w Warszawskiej Operze Kameralnej. Następnie był stałym dyrygentem gościnnym Polskiej Orkiestry Kameralnej (1984-1987), pełniąc ważną rolę w jej transformacji w znaną dziś Sinfonię Varsovię, a w latach 1987-1991 był dyrektorem naczelnym i artystycznym Filharmonii Poznańskiej. Od 1991 roku dyryguje wyłącznie gościnnie. Wojciech Michniewski prowadzi zarówno koncerty symfoniczne, jak i spektakle operowe; obok repertuaru klasycznego szczególnie ceniony jest za interpretacje muzyki współczesnej. W 1975 roku otrzymał od krytyki Nagrodę Orfeusza za najlepsze wykonanie polskiego utworu podczas „Warszawskiej Jesieni” (*Psychodrama* Tadeusza Bairda); w 1987 roku – nagrodę krytyki na

Musikbiennale Berlin. Współpracuje z takimi zespołami, jak: Filharmonia Narodowa, Sinfonia Varsovia, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia oraz Orkiestra Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, gdzie przygotował muzycznie prapremiery oper: Elżbiety Sikory (*Wyrwacz serc*, 1995), Roxanny Panufnik (*The Music Programme*, 2000), Pawła Mykietyna (*Ignorant i szaleniec*, 2001), wznowienie opery Rossiniego *Tankred* oraz przedstawienia z cyklu „Terytoria”: *Curlew River* Brittena, *Zapiski tego, który zniknął* Janáčka, *Sonety Szekspira* Mykietyna, *Fedrę* Dobromiły Jaskot i balet *Alphę Kryonię* XE Aleksandry Gryki, *Zagładę domu Usherów* Glassa, *Ofelię* Henrika Helsteniusa oraz baletu Krzysztofa Pastora *I przejdą deszcze...* Był kierownikiem muzycznym polskiego prawykonania opery *Matka czarnoskrzydłych snów* Hanny Kulenty (Opera Wroclawska, 2010) oraz prapremiery opery *Kochankowie z klasztoru Valldemoso* Marty Ptaszyńskiej (Teatr Wielki w Łodzi, 2010). Koncertował w niemal wszystkich krajach Europy, w Azji, Ameryce Północnej i Południowej. Brał udział w wielu międzynarodowych festiwalach muzycznych. Dokończył licznych nagrań płytowych, radiowych i telewizyjnych. W 1996 roku został wyróżniony Nagrodą Fryderyka za płytę z muzyką Witolda Lutosławskiego, nagraną z Krzysztofem Jakowiczem i orkiestrą Sinfonia Varsovia. W 1999 roku tę nagrodę otrzymała jego płyta z galowym koncertem Rossiniego z udziałem Ewy Podleś, zaś w 2004 roku nominacją do Fryderyka uzyskała płyta z interpretacjami muzyki Mieczysława Karłowicza i Wojciecha Kilara. W 2005 roku został uhonorowany Nagrodą Związku Kompozytorów Polskich „za wieloletnie i kreatywne towarzyszenie polskiej muzyce współczesnej”; otrzymał także Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. (fot. arch. TW-ON)





## EIMUNTAS NEKROŠIUS

Reżyser. Pochodzi z Litwy. Studiował w moskiewskim Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (obecnie Rosyjska Akademia Sztuki Teatralnej) w klasie Andrieja Gonczarowa. Po powrocie na Litwę pracował w Państwowym Teatrze Młodzieżowym w Wilnie, gdzie zadebiutował inscenizacją sztuki Shelagh Delaney *Smak miodu*. W latach 1980-1991 był dyrektorem i producentem Państwowego Teatru Młodzieżowego w Wilnie; pełnił funkcję dyrektora Międzynarodowego Litewskiego Festiwalu Teatrów LIFE (1992-1998). Jest założycielem Teatru Meno Fortas (1998) oraz od 2012 roku dyrektorem artystycznym Teatro Olimpico w Vicenzie. Wyreżyserował takie sztuki, jak: *Duokiškio baladės* Šaltenisa, *Iwanow* Czechowa (Narodowy Teatr Dramatyczny w Kownie), *Pirosmani, Pirosmani* Korostyliovasa, *Kvadratas* wg Jelisejevej, *Miłość i śmierć w Weronie* wg Romea i Julii Szekspira, *Nos* wg Gogola, *Dzień dłuższy niż stulecie* wg Ajtmatowa, *Wujaszek Wania* Czechowa (Państwowy Teatr Młodzieżowy w Wilnie), *Małe tragedie* Puszkina, *Trzy siostry* Czechowa (festiwal LIFE), *Hamlet*, *Makbet* i *Otello* Szekspira, *Pory roku* Donelaitisa, *Pieśń nad pieśniami*, *Fausta* Goethego, *Idiota* Dostojewskiego i *Boska komedia* Dantego (Teatr Meno Fortas), *Mewa* Czechowa (Ecole des Maitres), *Iwanow* (Teatro Argentina, Rzym), *Wiśniowy sad* Czechowa (koprodukcja Meno Fortas z Międzynarodowym Funduszem im. Stanisławskiego, Moskwa), *Anna Karenina* wg Tolstoja (Teatro Storchi, Modena), *Kaligula* Camusa (Teatr Narodów, Moskwa), *Raj* Dantego (Teatro Olimpico).

W roli producenta debiutował w 2002 roku operą *Makbet* Verdiego w Teatro Maggio Musicale Fiorentino, którą w roku 2003 przeniósł do Teatru Bolszoi. W 2005 roku wyreżyserował prapremierę *Dzieci Rosenthala* Diesiatnikowa w Teatrze Bolszoi oraz *Borysa Godunowa* Musorgskiego w Teatro Maggio Musicale Fiorentino. Następnie wystawił *Walkirię* Wagnera w Litewskiej Operze Narodowej, *Legendę o niewidzialnym mieście Kiteż i dziewicy Fewronii* Rimskiego-Korsakowa w Teatro Lirico di Cagliari (koprodukcja z Teatrem Bolszoi), *Otella* Verdiego w Litewskiej Operze Narodowej i w Teatro Petruzzelli w Bari. Otrzymał wiele międzynarodowych wyróżnień i nagród, m.in.: od Litewskiego Związku Teatralnego (dla najlepszego reżysera), nagrodę w dziedzinie sztuki od Międzynarodowego Zgromadzenia Bałtyckiego, nagrodę „Nowe Realia Teatralne” od Komitetu Sztuk w Taorminie i Europejskiego Związku Teatralnego, nagrodę festiwalu „Bałtycki Dom” w Sankt Petersburgu, nagrodę od Włoskiego Stowarzyszenia Krytyków (za najlepsze zagraniczne przedstawienie prezentowane we Włoszech), nagrodę „Złotej Maski” (za najlepsze zagraniczne przedstawienie prezentowane w Rosji), litewską Nationalinė kultūros ir meno premija, nagrodę Międzynarodowego Funduszu im. Stanisławskiego, nagrodę litewskiego Ministerstwa Kultury, Nagrodę Herdera, Nagrodę Honorową 16. Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego w Stambule. W 2003 roku został odznaczony Orderem „Za zasługi dla Litwy”. (fot. D. Matvejev)



## MARIUS NEKROŠIUS

Scenograf. Pochodzi z Połagi na Litwie. Studiował architekturę na Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie. Od 1998 roku pracuje jako scenograf teatralny. Tworzył scenografie do takich spektakli dramatycznych i operowych, jak: *Makbet* Szekspira (Meno Fortas, Wilno), *Mewa* Czechowa (Ecole des Maitres, Fagagna – Udine), *Europejczycy* Barkera (Narodowy Teatr Dramatyczny, Wilno), *Iwanow* Czechowa (Teatro Argentina, Rzym), *Makbet* Verdiego (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino; Teatro Massimo, Palermo; Teatr Bolszoi, Moskwa), *Pory roku* Donelaitisa (Meno Fortas, Wilno), *Naręczona diabła* Ganelina (spektakl plenerowy, Wilno), barokowe misterium *Gratulatio Vilnae* (spektakl plenerowy, Wilno), *Pieśń nad pieśniami* na podstawie poematu ze Starego Testamentu (Meno Fortas, Wilno), *Dzieci Rosenthala* Diesiatnikowa (Teatr Bolszoi, Moskwa), *Borys Godunow* Musorgskiego (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino; Teatro La Fenice, Wenecja), *Faust* Goethego (Meno Fortas, Wilno), *Walkiria* Wagnera (Litewski Narodowy Teatr Opery i Baletu), *Anna Karenina* Tolstoja (Teatro Storchi, Modena), *Legenda niewidzialnego miasta Kiteż* Rimskiego-Korsakowa (Teatro Lirico di Cagliari; Teatr Bolszoi), *Idiota* Dostojewskiego (Meno Fortas, Wilno), *Śmierć Tarelkina* Suchowo-Kobylina (Mohylew na Białorusi), *Faust* Gounoda (Teatro alla Scala, Mediolan), *Gdy się zbudzimy spośród zmarłych* Ibsena (Poniewież na Litwie), *Kaligula* Alberta Camus (Teatr Narodów, Moskwa), *Otello* Verdiego (Litewski Narodowy Teatr Opery i Baletu; Fondazione Petruzzelli, Bari), *Boska komedia* (Meno Fortas, Wilno) oraz *Raj* Dantego (Meno Fortas, Wilno). W 2005 roku otrzymał nominację do nagrody „Złotej Maski” w Moskwie i do Litewskiej Nagrody Krytyków Teatralnych dla najlepszego scenografa sezonu, a w 2009 otrzymał nagrodę UBU za najlepszą scenografię do przedstawienia dramatycznego we Włoszech (za *Annę Kareninę*). W 2010 roku zajął I miejsce w międzynarodowym konkursie na projekt teatru dramatycznego w Astanie (Kazachstan). (fot. arch. artyści)



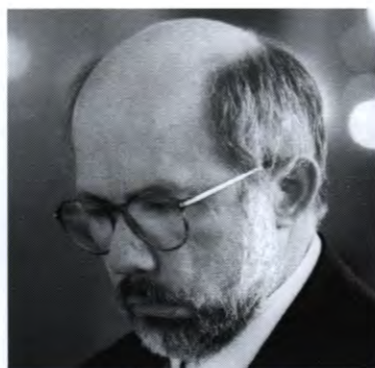
## NADEŽDA GULTIAJEVA

Scenograf i projektantka kostiumów. Pochodzi z Irkucka w Rosji. Ukończyła Wydział Scenografii w tamtejszej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. W latach 1972-1973 była główną projektantką Państwowego Teatru Młodzieżowego w Irkucku. Ukończyła kursy producenckie w GITIS (Rosyjska Akademia Sztuki Teatralnej) w Moskwie i odbyła staż u Eduarda Koczergina w Petersburgu. Współpracuje z Eimuntasem Nekrošiusiem, projektowała scenografię i kostiumy do takich jego inscenizacji, jak: *Wujaszek Wania*, *Trzy siostry* i *Wiśniowy sad* Czechowa, *Hamlet* i *Otello* Szekspira oraz kostiumy do *Miłości i śmierci* w *Weronie* Antanelisa i Gedy, *Makbeta* Szekspira, *Iwanowa* Czechowa, *Pór roku* Donelaitisa, *Pieśni nad pieśniami* na podstawie poematu ze Starego Testamentu, *Fausta* Goethego, *Idioty* Dostojewskiego, *Kaliguli* Camusa, *Boskiej komedii* Dantego, *Makbeta* Verdiego i *Borysa Godunowa* Musorgskiego (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino), *Dzieci Rosenthala* (Teatr Bolszoi), *Walkirii* Wagnera, *Otella* Verdiego (Litewska Opera Narodowa) i *Legenda niewidzialnego miasta Kiteż* Rimskiego-Korsakowa (Teatro Lirico di Cagliari), a także scenografię do *Siedmiu grzechów głównych* Kurta Weilla. W 2002 roku otrzymała Litewską Nagrodę Krytyków Teatralnych dla najlepszego scenografa sezonu, a w 2004 roku była nominowana do nagrody „Złotej Maski” w Moskwie. Od 1976 roku mieszka i pracuje na Litwie. (fot. arch. artyści)



## BOGDAN GOLA

Chórmistrz, dyrygent i pedagog. Debiutował w Operze Śląskiej w Bytomiu (1977-1982). 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 (1976-1986), a także Chóru Polifonicznego Sacri Concentus, działającego w latach 1993-1998 przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Z tym ostatnim zrealizował cykl nagrań archiwalnych dla TVP2 „Brzmienie sacrum – polska muzyka sakralna”. Kierowany przez niego w latach 1984-1995 i ponownie od 1998 roku Chór Opery Narodowej zdobył sobie 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. Równoległe 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, dziś 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. Laureat Srebrnego Medalu Zasłużony Kulturze „Gloria Artis”. (fot. J. Multarzyński)



## KRZYSZTOF KUSIEL-MOROZ

Chórmistrz, dyrygent i pedagog. Ukończył warszawską Akademię Muzyczną w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Stanisława Wisłockiego. Studiował także dyrygenturę chóralną pod kierunkiem prof. Ryszarda Zimaka. Od roku 1990 związany jest z macierzystą uczelnią jako pedagog, obecnie na stanowisku profesora zwyczajnego, gdzie prowadzi klasę dyrygentury chóralnej oraz jest szefem Chórów: Chłopięcego i Mieszanego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Prowadził chóry Towarzystwa Śpiewaczego „Harfa” oraz Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. Karola Szymanowskiego. Dyrygował także wieloma polskimi i zagranicznymi orkiestrami, m.in.: Orkiestrą Filharmonii Narodowej, Filharmonii Bydgoskiej i Filharmonii Opolskiej, Polską Orkiestrą Radiową, Sinfonią Varsovią, Sinfonią Iuventus, Orkiestrą UMFC, Kristiansand Symphony Orchestra (Norwegia), Oldenburg Rathausmusik Orchester i Japan Youth Orchestra. Jako chórmistrz wielokrotnie występował na Festiwalu „Wratistavia Cantans”. Koncertował w niemal wszystkich krajach Europy, a także w Japonii, Chinach i Stanach Zjednoczonych. Wiele z tych koncertów transmitowanych było przez stacje telewizyjne i radiowe. Wykonywał m.in.: *Requiem* Gabriela Fauré, *Pory roku*, *Stabat Mater*, *Mszę nelsonską* i *Mszę terezańską* Josepha Haydna, *Stabat Mater*, *Mszę D-dur* Antonína Dvořáka, *Messe solennelle de Sainte Cécile* Charlesa Gounoda, *Wielką Mszę c-moll*, *Requiem d-moll* Mozarta, *Mszę C-dur*, *Fantazję* Beethovena, *Te Deum C-dur* Antona Brucknera, *Harnasi* Karola Szymanowskiego, *Carmina burana* Carla Orffa, *Requiem*, *Magnificat* Johna Ruttera, *III Symfonię* Witolda Lutosławskiego. Wiele z tych dzieł zostało zarejestrowanych i wydanych na płytach. Artysta posiada również dorobek kompozytorski; do swoich najważniejszych dzieł zalicza: dwie symfonie, koncert fortepianowy, *Sinfoniettę na orkiestrę smyczkową*, oratorium *Pasja polska*, *Agnus Dei* oraz liczne mniejsze kompozycje kameralne i chóralne. Zasiada w jury wielu krajowych i międzynarodowych konkursów chóralnych i dyrygenckich. Prowadzi warsztaty dla dyrygentów chórów w Polsce i za granicą. (fot. arch. artysty)



## OLGA PASIECZNIK SOPRAN QUDSJA ZAHER

Studiowała fortepian i pedagogikę muzyczną w rodzinnym Równem na Ukrainie oraz śpiew w Konserwatorium Kijowskim. Od 1992 roku jest solistką Warszawskiej Opery Kameralnej. Śpiewała na scenach m.in.: Opéra Bastille, Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre Châtelet, Salle Pleyel w Paryżu, Concertgebouw w Amsterdamie, De Nederlandse Opera, Palais des Beaux-Arts w Brukseli, Théâtre Royal de la Monnaie, Berliner Konzerthaus, Teatro Real w Madrycie, Bayerische Staatsoper, Opery Flamandzkiej, Theater an der Wien, Grand Théâtre de Genève, Opéra de Nice, Oper Narodowych w Warszawie i Helsinkach. Występuje w repertuarze kameralnym, koncertach oratoryjnych i symfonicznych niemal we wszystkich krajach Europy, w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Japonii. Specjalne miejsce w jej repertuarze zajmują romantyczna i impresjonistyczna pieśń oraz muzyka współczesna. Jest laureatką konkursów wokalnych: s'Hertogenbosch w Holandii (1994), Mirjam Helin w Helsinkach (1999) oraz Królowej Elżbiety w Brukseli (2000). W 2005 i 2010 roku została nominowana przez magazyn „Opernwelt” do tytułu „Najlepszej śpiewaczki sezonu artystycznego” za rolę Almireny (Händel, *Rinaldo*) i Roksany (Szymanowski, *Król Roger*). Otrzymała również: Münchner Opernfestspiele Prize (2006), Nagrodę im. C.K. Norwida (2007), Paszport „Polityki” (1997), Fryderyka, Orfeusza („Warszawska Jesień”, 1999), Złoty Krzyż Zasługi (2001), Nagrodę im. A. Hiolskiego za rolę Melizandy (Debussy, *Peleas i Melizanda*), Nagrodę im. J. Kiepur (Poulenc, *Voix humaine*, 2012), Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2011). W 2012 roku otrzymała Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski. Ma w dorobku ponad 50 nagranych płyt dla Dabringhaus und Grimm, Naxos, Opus 111, Harmonia Mundi. Współpracowała z takimi orkiestrami i zespołami, jak: Filharmonia Narodowa, Sinfonia Varsovia, NOSPR, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Belgii i Luksemburga, Narodowa Filharmoniczna Orkiestra Rosji, Concerto Köln, The English Concert, European Union Baroque Orchestra, AAM, Orchestre National de France. W jej repertuarze znajdują się partie w takich operach, jak: *Koronacja Poppei* Monteverdiego, *Adriano in Siria* Pergolesiego, *Turek we Włoszech* Rossiniego, *Alceste* Lully'ego, *Imeneo*, *Orlando*, *Semele*, *Ariodante*, *Deidamia*, *Rinaldo* i *Juliusz Cezar* Händla, *Wesele Figara*, *Czarodziejski flet*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La finta giardiniera* i *La finta semplice* Mozarta, *Carmen* Bizeta, *Cyganeria* Pucciniego, *Rigoletto* Verdiego, *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego, *Wolny strzelec* Webera, *Dydona* i *Eneasza* Purcella. Na scenie TW-ON wystąpiła m.in. w rolach: Roksany w *Królu Rogerze* Szymanowskiego, Królowej Nocy w *Ignorancie i szaleńcu* Mykietyna, Melizandy w *Peleasie i Melizandzie* Debussy'ego, Eurydyki w *Orfeuszu* i *Eurydyce* Glucka. (fot. arch. artystki)



## KATARZYNA TRYLNIK SOPRAN QUDSJA ZAHER

Ukończyła Akademię Muzyczną w Warszawie w klasie śpiewu solowego prof. Haliny Słonickiej, otrzymując najwyższe odznaczenie uczelni: Medal „Magna cum Laude”. Jest laureatką wielu prestiżowych nagród, m.in.: na VII Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu (Nagroda Specjalna), XXXII Konkursie im. Antonina Dvořáka w Karlovych Varach (II Nagroda), III Konkursie Wokalnym im. Stanisława Moniuszki w Warszawie (III Nagroda). Finalistka XLII Konkursu Wokalnego w Tuluzie i VII Konkursu Wokalnego w Bilbao. Debiut artystki na scenie Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w *Don Giovannim* Mozarta (2002) zaowocował stałą współpracą z narodową sceną, gdzie brała udział w takich realizacjach, jak: *Dama pikowa* Czajkowskiego, *Czarodziejski flet*, *Wesele Figara* Mozarta, *Elektra* R. Straussa, *Trojanie* Berlioz, *Carmen* Bizeta, *Don Carlos* Verdiego, *La rondine* i *Turandot* Pucciniego. Jej kolekcję ról Pucciniowskich uzupełnia partia Mimi w *Cyganerii* w Operze Bałtyckiej (2008). Występowała w teatrach operowych Bremy, Monachium i Frankfurtu. Śpiewała na scenach i estradach Augsburga, Dubaju, Moskwy (Teatr Bolszoj), Münster, Paryża, Wilna i na Sycylii oraz w większości sal filharmonicznych i koncertowych w Polsce. Ważna część działalności artystycznej śpiewaczki to wykonania koncertowe dzieł operowych, m.in.: *Wilhelma Tella* w Operze Narodowej (2008) oraz repertuar oratoryjno-kantatowy: koncerty inauguracyjne kolejne sezony artystyczne Polskiej Orkiestry Radiowej – *Nannetta* w *Falstaffie* Verdiego (koncert zarejestrowany przez Polskie Radio) oraz *Zosia* w *Flisie* Moniuszki (2007 i 2009), a także *IX Symfonia Beethovena*, *Stworzenie świata* Haydna, *Te Deum* Brucknera, *Stabat Mater* Dvořáka, symfonie Mahlera, msze i *Requiem* Mozarta, *Stabat Mater* Rossiniego i Szymanowskiego. Współpracowała z takimi dyrygentami, jak: Łukasz Borowicz, Roland Böer, Valery Gergiev, Jacek Kasprzyk, Kazimierz Kord, Tadeusz Kozłowski, Carlo Montanaro, Michał Nesterowicz, Marek Pijarowski, Modestas Pitrenas, Jerzy Salwarowski, Wojciech Michniewski, Ruben Silva, Antoni Wicherek, Antoni Wit i Tadeusz Wojciechowski oraz z reżyserami: Martą Domingo, Achimem Freyerem, Laco Adamikiem, Mariuszem Trelińskim i Keithem Warnerem. (fot. A. Świetlik)







## ANDRZEJ NIEMIRSKI NAUCZYCIEL

Aktor. Absolwent Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego we Wrocławiu. Karierę rozpoczął w warszawskim Teatrze Nowym u Adama Hanuszkiewicza. W jego repertuarze znajdują się takie role, jak: Woody Allen w *Zagraj to jeszcze raz*, *Sam*, Gospodarz w *Weselu Wyspiańskiego*, Herod w *Pastorałkach* (Teatr Nowy), Azazello w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa (Teatr Rampa), prokurator major Czesław Łapiński w *Śmierci rotmistrza Pileckiego* (Scena Faktu Teatru Telewizji). W 2003 roku zagrał postać Pędzelka w filmie *Żurek* w reżyserii Ryszarda Brylskiego. Występował w wielu serialach komediowych i telenowelach, m.in. w *13 posterunku* (Inspektor Kot) i *Pierwszej miłości* (Bogdan), *Szpilek na Giewoncie*, *Prawo Agaty*, *Pensjonat pod Różą*, *Miodowe lata*, *07 zgłoś się*. (fot. arch. artysty)



## DAMIAN KONIECZEK BAS PRZEWOŹNIK

Pochodzi z Poznania. Studiował na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej w Poznaniu (klasa śpiewu solowego prof. Andrzeja Ogórkiewicza) oraz na wydziale wokalno-aktorskim Akademii Muzycznej w Łodzi (klasa śpiewu prof. Włodzimierza Zalewskiego). Uczestnik kursów mistrzowskich Jewgienija Nesterenki, Marii Fołtyn, Włodzimierza Zalewskiego i innych. Brał udział w konkursach wokalnych w Polsce i za granicą, m.in.: został finalistą I Międzynarodowego Konkursu Sztuki Wokalnej im. Adama Didura (2004), półfinalistą 25. Międzynarodowego Konkursu Wokalnego Belvedere w Wiedniu, otrzymał wyróżnienie i nagrodę specjalną Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków na III Konkursie Wokalnym im. Haliny Halskiej we Wrocławiu, był także uczestnikiem V Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki w Warszawie. W latach 2005-2006 był solistą Teatru Wielkiego w Poznaniu, w którym

zadebiutował partią Mnicha w *Don Carlosie* Verdiego w reżyserii Gianfranco de Bosio. W 2009 roku debiutował w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej rolą Sarastra w przedstawieniu *W krainie czarodziejskiego fletu* wg Mozarta (reż. Beata Redo-Dobber, dyr. Wojciech Semerau-Siemianowski). W 2010 roku był Masettem w *Don Giovannim* Mozarta w Operze Krakowskiej (reż. Michał Znaniecki, dyr. Łukasz Borowicz). W latach 2006-2011 był solistą Opery Wrocławskiej. Ważne osiągnięcia w dorobku artysty to m.in.: wykonanie partii basowej w *Requiem* Mozarta z orkiestrą Sinfonica Siciliana pod batutą Jana Lathama Koeniga w Teatro Politeama Garibaldi w Palermo (2007) oraz udział w *Pasji wg św. Jana* Bacha pod batutą Niella Mussa w Filharmonii Sudeckiej. W 2010 roku dla firmy fonograficznej DUX nagrał z Operą Wrocławską operę *Chopin* Orefice'a pod batutą Ewy Michnik. (fot. P. Dadas)

## WARSZAWSKI CHÓR CHŁOPIĘCY

### PRZY UNIWERSYTECIE MUZYCZNYM FRYDERYKA CHOPINA

Założony został w roku 1990 przez Krzysztofa Kusiela-Moroza. Wykonuje muzykę wszystkich stylów i epok, jednak specjalizuje się przede wszystkim w wielkich formach oratoryjnych, w tym także tych powstałych w ostatnich latach. Zespół koncertował pod batutą takich dyrygentów, jak: Antoni Wit, Kazimierz Kord, Grzegorz Nowak, Jacek Kaspszyk, Yoav Talmi, Philippe Herreweghe i Krzysztof Penderecki, którego utwory (*Pasja*, *Jutrznia*, *Magnificat*, *Credo*) na stałe weszły do koncertowego repertuaru chóru. Istotną rolę w działalności zespołu pełnią wyjazdy zagraniczne, które przyniosły mu duże uznanie publiczności i krytyki. Chór odwiedził niemal wszystkie kraje Europy. Odbił trzy długie tournée po Japonii, koncertując w prestiżowych salach Tokio, Osaki, Nagoi, Hiroszimy i Nagasaki. Prezentował także muzykę polską podczas występów w Chinach. W kraju współpracował z najważniejszymi instytucjami artystycznymi, takimi jak: Filharmonia Narodowa, Teatr Wielki - Opera Narodowa, festiwale: „Wratistavia Cantans” i Warszawska Jesień. Dorobek fonograficzny Warszawskiego Chóru Chłopięcego obejmuje 20 płyt wydanych przez m.in.: CD Accord, Naxos i Dux. Zarejestrowana w wydawnictwie Bridge kompozycja *Star-Child* Georga Crumba otrzymała w 2001 roku Nagrodę Grammy. Zespół i opiekująca się nim Fundacja Warszawskiego Chóru Chłopięcego prowadzą także szeroko pojętą edukację kulturalną dzieci z Warszawy i jej okolic. W czasie ponad 20-letniej działalności w organizowanych programach edukacyjnych wzięło udział ponad 2 tysiące dzieci, które mają możliwość rozwijania uzdolnień artystycznych w połączeniu ze wszechstronną animacją sportową i krajoznawczą, jak: gra w piłkę, jazda na rowerze, kajakerstwo, żeglowność, a zimą jazda na nartach. Działania zespołu można wesprzeć przekazując 1% podatku na Fundację Warszawskiego Chóru Chłopięcego.



## WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA

Dyrektor techniczny **Janusz Chojecki**

Asystenci dyrygenta **Piotr Staniszewski, Ewa Strusińska**

Asystenci reżysera **Jerzy Krysiak, Krzysztof Knurek, Agata Dyczko** (stażystka)

Asystenci scenografa **Lilia Ostrouch** (dekoracje), **Jadwiga Wóycicka** (rekwizyty)

Asystent kostiumologa **Wanda Radwan-Richard**

Dyrygent chóru **Miroslaw Janowski**

Pianiści korepetytorzy solistów **Maciej Grzybowski, Małgorzata Piszek, Ewa Pelwecka**

Pianiści korepetytorzy chóru **Ewa Goc, Wioletta Łukaszewska**

Inspicjenci **Katarzyna Fortuna, Andrzej Wojtkowiak**

Kierownictwo Działu Produkcji Dekoracji i Kostiumów

**Mariusz Kamiński, Katarzyna Luboradzka** (kostiumy), **Tomasz Wójcik** (dekoracje)

Kierownictwo obsługi sceny **Robert Karasiński, Andrzej Wróblewski**

Realizatorzy światła **Stanisław Zięba, Tomasz Mierzwa**

Sufler **Jacek Parol**. Kierownik statystów **Tomasz Nerkowski**

Przygotowanie angielskiego tekstu na tablicę świetlną **Andrzej Wojtkowiak**

według przekładu **Joanny Dutkiewicz**

Emisja tekstu na tablicy świetlnej **Jarosław Zaniewicz**

Konsultant ds. dźwięku **Andrzej Sasin**

Reżyseria dźwięku **Joanna Popowicz, Antoni Grzymała**

Asystenci reżysera dźwięku **Patryk Kulda, Patryk Wolentarski**

Podkupa **Małgorzata Szablowska, Konrad Szpindler, Katarzyna Szybińska**



poczuj ekspresję  
dotykowego ekranu  
Ultrabook™ Sony  
VAIO™ Duo

inspirowany przez Intel  
z Windows 8 i ekranem dotykowym.

Dowiedz się więcej  
o Sony VAIO SVD1121P2  
z procesorem Intel® Core™ i3  
na [sony.pl](http://sony.pl) lub [vaioblog.pl](http://vaioblog.pl)



Nowa kolekcja  
VAIO Zima 2013



„Sony”, „make.believe”, „VAIO” są znakami handlowymi Sony Corporation.  
Intel, Logo Intel, Intel Inside, Intel Core, Ultrabook i Core Inside  
są znakami towarowymi firmy Intel Corporation w U.S.A. i w innych krajach.



## Budujemy pomost między światem kultury a biznesem



**pwc**

To ambitne wyzwanie chcemy zrealizować poprzez dzielenie się tym, co mamy najcenniejsze jako firma, czyli wiedzą. Bardzo ważnym obszarem zaangażowania PwC jest inicjowanie lub aktywne uczestniczenie w debacie publicznej na istotne gospodarczo jak i społecznie tematy, a kultura na pewno jest jednym z nich.

Partnerstwo z Teatrem Wielkim wpisuje się również w działania PwC na rzecz społecznej odpowiedzialności biznesu, które stanowią integralny element naszej strategii biznesowej. W firmie działa zespół ds. zrównoważonego rozwoju i odpowiedzialnego biznesu, który na co dzień doradza naszym klientom, ale także dzieli się swoją wiedzą i doświadczeniem z innymi uczestnikami rynku, budując świadomość CSR w Polsce.

BMW Group  
Polska

www.bmw.pl



Radość z jazdy



Autor projektu: Jeff Koons

## RADOŚĆ TO PASJA TWORZENIA.

Już ponad cztery dekady **BMW Group** jest zaangażowane we wspieranie kultury i sztuki na całym świecie. To ważny element strategii firmy i odpowiedzialności społecznej. Sztuka współczesna i nowoczesna, jazz i muzyka klasyczna, architektura i design – **BMW Group** realizuje długoterminowe działania we wszystkich tych obszarach, od początku współpracując z największymi artystami, m.in.: Andym Warholem, Royem Lichtensteinem, Jenny Holzer i Jeffem Koonsem. Warszawski Teatr Wielki – Opera Narodowa stanowi kolejną szanowaną instytucję, którą od dłuższego czasu wspiera **BMW Group Polska**. Partnerstwo tej klasy to dla nas niewysłowiony zaszczyt.

BMW Group Polska jest partnerem  
Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.





# BAZAAR

Harper's

POLSKA

MODA BEZ GRANIC

Inspirujący magazyn mody w najlepszych punktach prasowych

# 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 Krakowa 2008, 2009, 2010
- Dobroczyńca Muzeum Narodowego w Krakowie 2007, 2009/2010
- Tytuł Business Superbrand 2007
- Sponsor Roku Arts & Business 2007
- Mecenas Kultury 2006

[www.ams.com.pl](http://www.ams.com.pl)

\*na zdjęciu plakat autorstwa Adama Żebrowskiego, foto: Shelli Jensen

**ams**  
największe możliwości



**75**  
LAT



**N°2**  
100% KULTURY

[www.dwojka.polskieradio.pl](http://www.dwojka.polskieradio.pl)



TVN24 jest  
wyłącznym  
patronem  
televizyjnym

**Teatru Wielkiego -  
- Opery Narodowej**



Puls  
Biznesu

# poczuj



# biznesu

inwestuj • rozwijaj firmę • zarabiaj

„Puls Biznesu” – najbardziej opiniotwórcze medium  
biznesowe w Polsce – przeczytasz:

- w wersji drukowanej
- w formie e-wydania
- na smartfonie
- na tablecie

Zamów: [sklep.pb.pl](http://sklep.pb.pl)



*Wiecej niż tysiąc słów...*





**Harvard  
Business  
Review**  
POLSKA

SZTUKA ZARZĄDZANIA

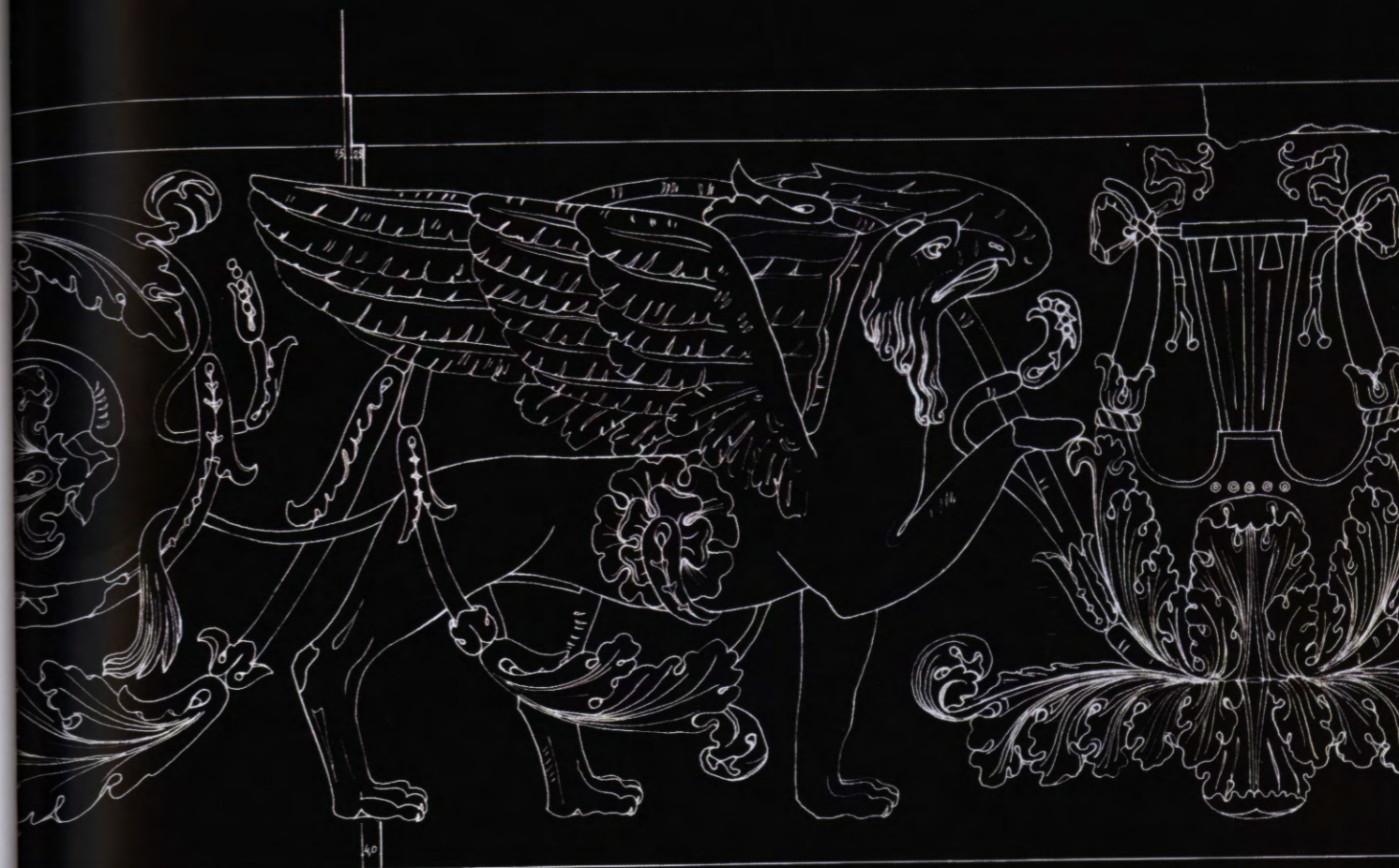
# Harvard Business Review Polska



Sukces zawodowy to zarówno perfekcyjnie wykonany ruch, jak i wyrażona nim pasja. To odwaga wzniesienia się ponad codzienność w imię realizacji marzeń oraz upór w dążeniu do osiągnięcia wyznaczonych sobie celów.

Wiedza na temat zarządzania, którą dzielimy się na łamach Harvard Business Review Polska, to nie tylko praktyczne rozwiązania, ale także materiał do przemyśleń i inspiracja do własnego rozwoju. Wszystko po to, by zarządzanie stało się sztuką.

» tel. 22 250 11 44 [www.hbrp.pl](http://www.hbrp.pl)



\* TEATR WIELKI – RZEŻBA na II. piętrze ELEWACJI WSCHODNIEJ \*

0 2 4 6 8 10 12 skala 1:10

autor: Bohdan Pniewski

## PRACE KONSERWATORSKIE ELEWACJI TEATRU WIELKIEGO – OPERY NARODOWEJ W WARSZAWIE. ETAP IV-VIII

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko



**INFRASTRUKTURA  
I ŚRODOWISKO**  
NARODOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI



UNIA EUROPEJSKA  
EUROPEJSKI FUNDUSZ  
ROZWOJU REGIONALNEGO





DWUTYGODNIK

# ruch muzyczny

Najstarsze polskie czasopismo poświęcone muzyce poważnej  
 Recenzje koncertów i przedstawień operowych, recenzje płyt  
 Relacje z festiwalu 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](http://www.ruchmuzyczny.pl)

CUKIERNIE ◉ RESTAURACJE CAFÉ BLIKLE ◉ DELIKATESY



*A. Blikle*<sup>®</sup>  
1869



## MARCEPANY CHOPIN

Marcepany A. Blikle dla poszukujących oryginalnych smaków.

Ręcznie robione marcepany A. Blikle nasączone są alkoholami w sześciu smakach i oblane najlepszą belgijską czekoladą. Oryginalną bombonierkę zdobi reprodukcja obrazu Henryka Siemiradzkiego pt.: „Chopin grający na fortepianie w salonie Księcia Radziwiłła”. W środku opakowania oprócz dwunastu marcepanów, znajduje się jeden z czterech mini albumów z fotograficznymi impresjami

Tomka Sikory: wiosna, lato, jesień i zima.

◉ [WWW.BLIKLE.PL](http://WWW.BLIKLE.PL) ◉



# PVVA

## Polish Vodka Association

Polish Vodka Association - Stowarzyszenie Polska Wódka - organizacja zrzeszająca osoby, firmy i instytucje pragnące chronić tradycje oraz wartości związane z polskim przemysłem spirytusowym.

### Misją PVA jest:

- reprezentowanie polskiej wódki w kraju i na arenie międzynarodowej oraz promowanie wartości związanych z jej historią i tradycją.

### Cele Stowarzyszenia:

- budowanie świadomości odpowiedzialnego społecznie handlu i spożywania produktów spirytusowych
- aktywne reprezentowanie polskiego przemysłu spirytusowego w Polsce oraz na arenie międzynarodowej
- umacnianie świadomości wysokiej jakości polskich wyrobów spirytusowych
- ochrona integralności i wizerunku polskiej wódki na świecie
- współpraca z różnymi organizacjami w celu propagowania historii oraz tradycji polskiego przemysłu spirytusowego
- wspieranie działań eksportowych mających na celu dalsze umacnianie pozycji polskiej wódki na świecie.

Polish Vodka Association - Stowarzyszenie Polska Wódka ma zaszczyt być Partnerem Premiery *Manon Lescaut* w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej

[www.pva.org.pl](http://www.pva.org.pl)

# Chez Béliér

BAR & RESTAURANT



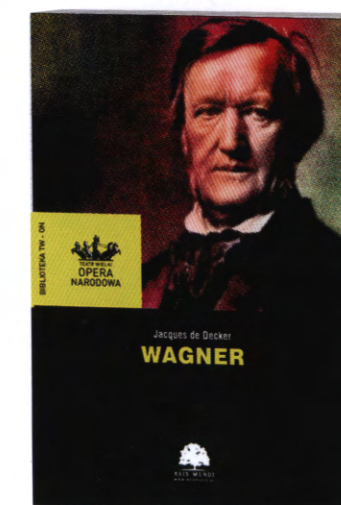
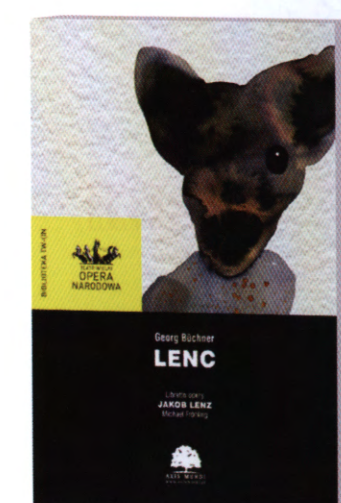
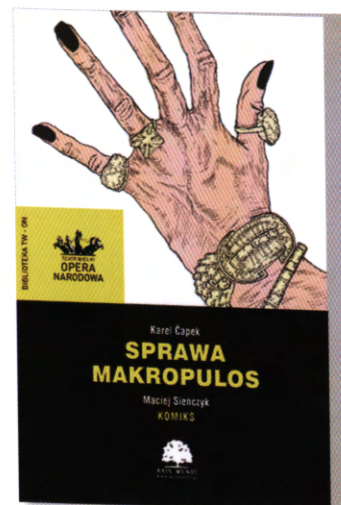
ul. mickiewicza 9, 01-517 żoliborz, warszawa,  
wejście od ulicy gen. zajączka

telefon +48 22 400 22 11 [www.chezbelier.pl](http://www.chezbelier.pl)



# Biblioteka

Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Do kupienia w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej



Partnerzy Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



SHISEIDO



Partner technologiczny Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

SONY  
make.believe

Partnerzy premiery



PEPSICO



PPFZ

TAMKA43  
restaurant - café - wine bar

Współorganizator koktajlu

*Chez Belier*

Patroni medialni Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



POLITYKA



*Art&Business*



I  
M  
M  
Instytut  
Monitorowania  
Mediów

we are more

ect for culture  
in Europe



Kierownik Działu Literackiego MARCIN FEDISZ

Opracowanie programu ALEKSANDRA PIĘTKA

Współpraca redakcyjna KATARZYNA BUDZYŃSKA, IWONA WITKOWSKA

Projekt graficzny i realizacja JACEK WĄSIK

Plakat na okładce ADAM ŻEBROWSKI

Druk ARGRAF

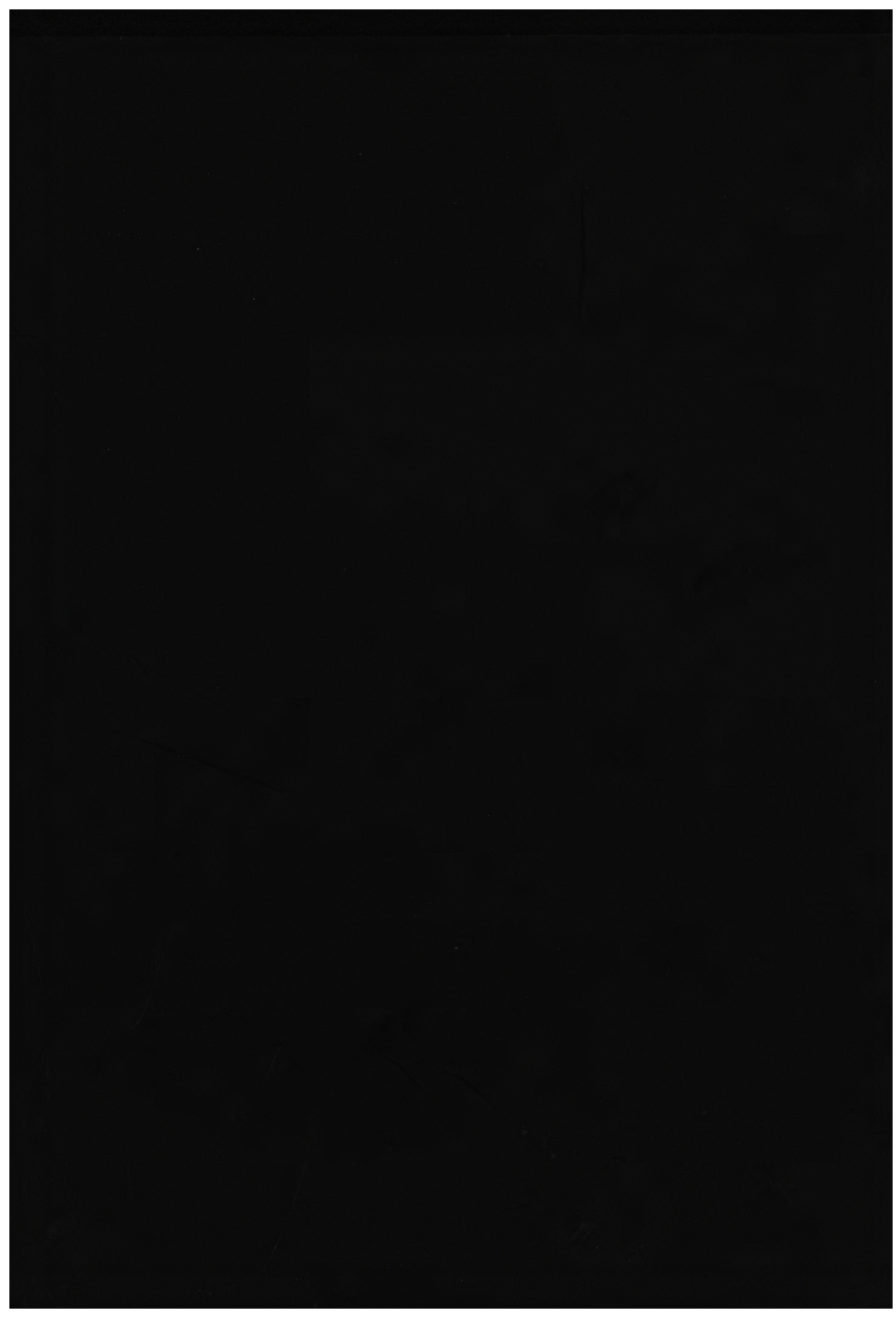
Wydawca TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, Warszawa 2013

Cena: 20 zł

ISBN 978-83-63432-29-4

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY







PAWEŁ SZYMAŃSKI

# QUDSJA ZAHER

Opera w dwóch aktach z prologiem

Libretto **MACIEJ J. DRYGAS**

**Sala Moniuszki, 23/04/2013, wtorek, godz. 19.00** (po raz 3)  
bez przerwy, zakończenie ok. godz. 21.10

## OBSADA

Qudsja Zaher **OLGA PASIECZNIK**

Nauczyciel **ANDRZEJ NIEMIRSKI**

Przewoźnik **DAMIAN KONIECZEK**

Jansen, Pan Młody, Ptak **KRZYSZTOF KNUREK**

**CHÓR I ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ**

**WARSZAWSKI CHÓR CHŁOPIĘCY**

**PRZY UNIWERSYTECIE MUZYCZNYM FRYDERYKA CHOPINA**

oraz statyści

---

Dyrygent **WOJCIECH MICHNIEWSKI**

Reżyseria **EIMUNTAS NEKROŠIUS**

Scenografia **MARIUS NEKROŠIUS**

Kostiumy **NADEŽDA GULTIAJEVA**

Reżyseria świateł **AUDRIUS JANKAUSKAS**

Przygotowanie chóru **BOGDAN GOŁA**

Przygotowanie chóru chłopięcego **KRZYSZTOF KUSIEL-MOROZ**

PRAPREMIERA: **20/04/2013**

Asystenci dyrygenta: Piotr Staniszewski, Ewa Strusińska. Asystenci reżysera: Jerzy Krysiak, Krzysztof Knurek, Agata Dyczko (stażystka)

Dyrygent asystent chóru chłopięcego: Anna Wyrzykowska. Pianista korepetytor chóru chłopięcego: Marcin Łopacki

Korepetytor wokalista chóru chłopięcego: Izabella Kraszewska. Inspicjenci: Katarzyna Fortuna, Andrzej Wojtkowiak

Realizatorzy świateł: Stanisław Zięba. Konsultant ds. dźwięku: Andrzej Sasin

Reżyseria dźwięku: Joanna Popowicz, Antoni Grzymala. Asystenci reżysera dźwięku: Patryk Kulda, Patryk Wolentarski

Sufler: Jacek Parol. Emisja tekstu na tablicy świetlnej: Jarosław Zaniewicz

Nakład 500 egz. (druk bezpłatny)



# PREMIERY 2012/2013

**Giacomo Puccini**

**MANON LESCAUT** opera

Dyrygent PATRICK FOURNILLIER

Reżyseria MARIUSZ TRELIŃSKI

Koprodukcja:

Théâtre Royal de La Monnaie, Bruksela

Welsh National Opera, Cardiff

**23/10/2012**

**John Adams / Alfred Schnittke, Henryk Mikołaj Górecki  
Johann Sebastian Bach, Eva Crossman-Hecht**

**ECHA CZASU** wieczór baletowy

CENTURY ROLLS / MOVING ROOMS / ARTIFACT SUITE

Choreografia

ASHLEY PAGE / KRZYSZTOF PASTOR / WILLIAM FORSYTHE

**17/11/2012**

**Giuseppe Verdi**

**DON CARLO** opera

Dyrygent CARLO MONTANARO

Reżyseria WILLY DECKER

Produkcja: De Nederlandse Opera, Amsterdam

**13/01/2013**

**Leoš Janáček**

**SPRAWA MAKROPULOS** opera

Dyrygent GERD SCHALLER

Reżyseria CHRISTOPH MARTHALER

Koprodukcja:

Salzburger Festspiele

**17/02/2013**

**Felix Mendelssohn-Bartholdy,**

**György Ligeti / John Neumeier**

**SEN NOCY LETNIEJ** balet

Choreografia JOHN NEUMEIER

Dyrygent ŁUKASZ BOROWICZ

**15/03/2013**

**Peter Eötvös**

**LADY SARASHINA** opera

Dyrygent CHRISTIAN SCHUMANN

Reżyseria USHIO AMAGATSU

Produkcja: Opéra National de Lyon

Koprodukcja:

Théâtre National de l'Opéra-Comique, Paryż

**07/04/2013**

**Paweł Szymański**

**QUDSJA ZAHER** opera

Dyrygent WOJCIECH MICHNIEWSKI

Reżyseria EIMUNTAS NEKROŠIUS

Prapremiera **20/04/2013**

**PROJEKT 'P'** opera

Dyrygent MARTA KLUCZYŃSKA

**Jagoda Szmytka**

**DLA GŁOSÓW I RĄK**

Reżyseria MICHAŁ ZADARA

**Wojtek Blecharz**

**TRANSCRIPTUM**

Reżyseria WOJTEK BLECHARZ

Prapremiera **23/05/2013**

**KREACJE 5** wieczór baletowy

V warsztat choreograficzny

Nowe prace młodych choreografów

**19/04/2013**

Teatr zastrzega sobie prawo do zmiany repertuaru.

Podczas przedstawień obowiązuje zakaz fotografowania, filmowania i nagrywania dźwięku.

Prosimy również o wyłączenie telefonów komórkowych

Terminy przedstawień znajdują Państwo w naszych folderach repertuarowych, na afiszach miesięcznych,  
na naszej stronie internetowej i w prasie codziennej.

Zapraszamy do kas w godz. 9-19, a w dni świąteczne w godz. 11-19. Biuro Organizacji Widowni: bow@teatr Wielki.pl

## INFORMACJE / INFORMATION

Plac Teatralny 1, 00-950 Warszawa

tel. (48) 22 692 02 00

fax: (48) 22 826 04 23, (48) 22 826 50 12

e-mail: office@teatr Wielki.pl

sprzedaż biletów / box office tel. (48) 22 826 32 88, (48) 22 826 32 87

biuro prasowe / press office tel. (48) 22 692 02 66

Osoby spóźnione mogą wejść na widownię w czasie pierwszej przerwy.

Please note that latercomers will not be admitted into the auditorium till the first intermission.

teatr Wielki.pl

TER  
YTO  
RIA

TER  
YTO  
RIA

TER  
YTO  
RIA