



## Cierpienia ślepego Homera

*Poiesis*, pierwsza opera Przemysława Zycha swoją prapremierę miała 10 maja 2013 w sali kameralnej Opery Nova, podczas XX Bydgoskiego Festiwalu Operowego. *Poiesis*, zrealizowana ze środków programu *Kolekcje – priorytet Zamówienia kompozytorskie* Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca, jest dzieckiem młodych rodziców – zarówno twórca jak i wykonawcy należą do pokolenia artystów, którzy mają za sobą dopiero kilka (może kilkanaście) lat pracy twórczej. Trudno więc mieć im za złe nieopierzenie dzieła, dopiero rozchylające swe ślepie, by stanąć oko w oko z nieprzychylnym światem. Być może Przemysław Zych będzie miał jeszcze szansę rozwinąć skrzydła na gruncie twórczości operowej, na razie jednak ostrożnie wzbija się w przestrzeń, badając różnorakie możliwości budowania muzycznej dramaturgii.

Przede wszystkim warto przyjrzeć się wyborowi tekstu libretta. Zych wziął na warsztat *Rekonstrukcję poety*, rzadko wystawiany dramat Zbigniewa Herberta. Niewiele kompozycji powstało do tekstów tego kanonicznego już przecież poety. Oprócz kilku polskich bardów po jego twórczość sięgnął Zygmunt Mycielski, komponując *Osiem pieśni do słów Zbigniewa Herberta*. Wybór Przemysława Zycha wypełnia więc niszę, jednocześnie wskazując na predylekcję kompozytora do literackiej klasyki – zarówno ze względu na autora, jak i pojawiające się w dramacie wątki antyczne. Twórczość kompozytora nie pretenduje zresztą do rewolucyjnej awangardy, jego dotychczasowe utwory to głównie religijne dzieła chóralne o kontemplacyjnym charakterze.

*Poiesis* jest operą niewielkich rozmiarów (ok. 40 minut), przeznaczoną na niewielką obsadę: cztery głosy solowe i kameralny zespół instrumentalny (saksofon, trąbka, waltornia, tuba, fortepian elektroniczny i perkusja). Główną rolę – Homera, kompozytor powierzył kontratenorowi Jakubowi Burzyńskiemu, wykonawcy kojarzonemu głównie z repertuarem muzyki dawnej. W roli Profesora wystąpił baryton Krzysztof Bobrzecki, w postać Elpenora wcielił się tenor Tomasz Tracz, natomiast partia Głosu kobiecego, w dramacie występująca zaledwie w pięciu krótkich kwestiach została znacznie rozbudowana z myślą o kontraltistce Małgorzacie Godlewskiej. Kompozytor, jak sam przyznaje w notce programowej, kierował się określeniem Herberta, który nazwał swój dramat „sztuką na głosy”, co pozostaje w ścisłym związku z jego pierwotnym przeznaczeniem (słuchowisko radiowe). Rozpisanie dramatu na głosy wokalne wydaje się więc zupełnie naturalną konsekwencją swoistej muzyczności tekstu, w którym każda postać przemawia w inny sposób: u Herberta Profesor w sposób mechaniczny kontynuuje swój wywód o homerydach, Homer recytuje na rynku donośnym głosem lub krzyczy z przerażenia, Elpenor i Głos kobiecy są zaś kontrapunktem partii głównego bohatera. Niestety, mimo iż Przemysław Zych dostrzega zależności pomiędzy bohaterami, jego muzyczna wizja tekstu przesłania to, co u Herberta zawsze jest na pierwszym miejscu: słowo.



Słowo ginie u Zycha zwłaszcza w partii Profesora. W dramacie jest to postać dukająca swój nudny naukowy wywód w sposób mechaniczny, niczym zacinająca się płyta. W *Poiesis* Profesor rzeczywiście śpiewa niczym automat, jego partia napisana jest w drobnych wartościach rytmicznych, które zbliżają jego wypowiedź do skandowania, ambitus melodii jest niewielki, a soliście towarzyszą dublujące głos instrumenty dęte (z których na plan pierwszy wysuwa się saksofon), elektryczny fortepian i perkusja. W efekcie powstaje bardzo charakterystyczna, nieco komiczna a nieco irytująca struktura, która stanowi silną opozycję do bardzo „ludzkiej” partii Homera. Tak mocne zarysowanie tej opozycji pokazuje, że Zych świadomie różnicuje dwa porządki dramatu: porządek rekonstruującego i rekonstruowanego. Powstaje jednak pytanie, czy równie świadomym zabiegiem było zdominowanie głosu Profesora przez zespół instrumentalny i tym samym uniemożliwienie przekazu treści jego wypowiedzi? Wydaje się, że w dramacie, którego akcja jest ograniczona do minimum a główny nacisk położony jest na napięciu budowanym przez zestawienie wypowiedzi „poprzez poezję” i wypowiedzi „o poezji”, słowo odgrywa rolę nadrzędną. Jego zlekceważenie doprowadzić mogło tylko do dezorientacji widza, któremu odnalezienia się metaforycznym świecie Herberta nie ułatwił też wyglądający na nieuporządkowany ruch sceniczny śpiewaków.

Niespójna jest także najważniejsza w całej operze partia Homera. Śpiew Homera opiera się na kontrastach. Krzyk sąsiaduje tu z szeptem, recytacja z melizmatycznym śpiewem, dysonujący akompaniament instrumentów dętych z prostym, opartym na rozłożonych akordach akompaniamentem elektrycznego fortepianu. W tym wszystkim najtrudniej uchwycić regułę, którą kierował się kompozytor dzieląc tekst na recytowany i śpiewany. Rzeczywiście, w dramacie Herberta można wyróżnić dwa rodzaje narracji występujące w wypowiedziach aoidy: tę potoczną, stanowiącą tło dla poezji i tę poetycką właśnie, w której wiersze płyną prosto z ust autora (Homera jako porte-parole autora), próżno jednak szukać tego rozróżnienia w muzyce Zycha. Tym bardziej, że kompozytor postanowił zrezygnować z najbardziej poruszających fragmentów tekstu – usunął z tekstu libretta wiersz zaczynający się od słów „Naprzód opiszę siebie/ zaczynając od głowy”, pozostałe zaś skrócił. Trudno znaleźć uzasadnienie dla tego zabiegu, zwłaszcza, że w wierszach tych ogniskuje się cała intymność przemiany Homera: z piewcy historii w kontemplującego siebie filozofa. Nie mówiąc już o tym, że jest to poezja najwyższej próby. Z drugiej jednak strony, może nawet lepiej, że tak się stało, bo pierwsze, co nasuwa się na myśl po obejrzeniu *Poiesis* to pytanie o sens umuzycznienia poezji Herberta. Jego wiersze, stanowiące rodzaj wyznania, zagłębiania się podmiotu lirycznego we własne stany świadomości są tak subtelne, że nawet ich głośne czytanie stanowi jakiś gwałt na tej materii utkanej z myśli. Potraktowanie ich zatem jako tekstów operowych arii, choćby nawet nie patetycznych, ale zawsze jakoś w swej dźwiękowej postaci narzucających się odbiorcy może poezję tę spłaszczać. Wyśpiewane przez kontratenora wiersze wydawały mi się pozbawione delikatności i prostoty – cech charakterystycznych dla twórczości Herberta, które nie dość pieczołowicie opracowane łatwo mogą stać się banałem.



Jeden element partii Homera zasługuje jednak na uznanie: jest to moment, w którym Profesor przywołuje wiersz o tamaryszku. Następuje tu bardzo ciekawe zespolenie porządków narracyjnych: Homer, autor wiersza, śpiewa o tamaryszku w czasie rzeczywistym, Profesor natomiast cytuje jego tekst dublując partię aoidy. Badacz i "przedmiot" jego badań spotykają się bezwiednie właśnie w dziele, które stanowi efekt *poiesis* - *wytwarzania*. Mimo iż między dociekaniem Profesora a prawdziwą naturą twórczości Homera istnieje wyraźny rozdźwięk, samo dzieło "przemawia" tym samym głosem w ustach ich obu. Coś, co w realizacji scenicznej czy radiowej byłoby trudne do tak wyrazistego przedstawienia, stało się możliwe dzięki wyjątkowemu przebiegowi czasowemu muzyki. Szkoda, że tak intrygujący pomysł pozostał w dalszym przebiegu opery odosobniony.

Poważne wątpliwości budzi również nadanie większego niż w dramacie znaczenia Głosowi kobiecemu. Zych wyraźnie chciał uczynić z tej partii dopełnienie partii Homera, świadczy o tym przede wszystkim wybór przeciwstawnej do głównego bohatera barwy głosu – para kontralt i kontratenor jest rzeczywiście skontrastowana barwowo, a kompozytor jeszcze ten kontrast pogłębia wykorzystując skrajne rejestry każdego ze śpiewaków. Kontratenor przeważnie pnie się do góry, w partii kontraltu natomiast występują zazwyczaj pochody chromatyczne w dół sięgające najniższych dźwięków skali śpiewaczki. Głos kobiecy śpiewa bowiem bez słów – Zych nie dopisał dla niego nowych kwestii a jedynie zapragnął uczynić go rolą pełnoetatową. Małgorzata Godlewska pozostaje na scenie przez cały czas trwania opery lamentując na głosce „a” nad utratą wzroku przez Homera. Nie jest to jednak najbardziej wysublimowane rozwiązanie – od strony muzycznej jej partia wydaje się zbyt nachalna, w końcu skojarzenie opadającej linii melodycznej z uczuciem żalu czy rozpaczony należy do pomysłów rewolucyjnych. Oczywiście śpiewaczka dla równowagi czasami śpiewa też w kierunku wznoszącym, jednak jej partia pozostaje w pamięci jako chromatyczne pojękiwanie sięgające najniższych dźwięków kontraltu. Co więcej, wizja reżysera nie pomaga w interpretacji tej postaci – niełatwo stwierdzić dlaczego kobieta odziana w czerwoną koncertową suknię (minimalizm scenograficzny czy brak pomysłu?) przez cały spektakl snuje się między pozostałymi śpiewakami i nie wchodzi z nimi w żadną interakcję, co jakiś czas wydaje z siebie parę dźwięków.

Na tym tle dość ciekawie wypada wizja postaci Elpenora – chłopca-przewodnika, który opiekuje się tracącym wzrok Homerem. Elpenor jest naiwny, nie rozumie poetyckich uniesień aoidy, ale jednocześnie ma świadomość grającego ojcu kalectwa i próbuje oddalić od niego złe myśli. Jego partia została skonstruowana tak, by podkreślić prostotę z jaką postrzega otaczający go świat, nie ma tu więc wokalnych komplikacji, melodie Elpenora są proste, często przechodzą w recytację. To prostoduszne spojrzenie podszyte jest jednak lękiem o to, co dalej stanie się z Homerem, który wkracza w inny świat, świat ciemności, niedostępny dla chłopca. Tomaszowi Traczowi udało się wydobyć z roli wszystkie te cechy i mimo że nie miał okazji do popisów wokalnych, znakomicie spisał się jako postać drugoplanowa, wtórująca głównemu bohaterowi. Ten dialog między młodzieńcem poznającym dopiero



meandry życia, a starcem, który od życia się oddala jest właściwie osią dramatu, trochę na wzór antycznych dialogów. To napięcie udało się zawrzeć w muzyce, skonstruowanie partii w tym przypadku miało swe dramaturgiczne uzasadnienie.

Muzyka Przemysława Zycha jest jednak najmocniejszą stroną spektaklu, można w niej bowiem dostrzec próby interpretacji dramatu Herberta. Tego samego nie można powiedzieć o reżyserii ani tym bardziej scenografii. W zasadzie niewiele jest tu do komentowania, obie dziedziny zostały bowiem potraktowane nadzwyczaj minimalistycznie. Reżyser Tomáš Studený przede wszystkim postanowił zrezygnować z kulisy i przez cały czas prezentować na scenie wszystkie cztery postaci. W związku z tym postać Głosu kobiecego stale snuje się bez celu wokół Homera, powłócząc za sobą czerwonym szalem. W kulminacyjnym momencie natomiast, kiedy aoida traci wzrok, Małgorzata Godlewska tuli go do siebie niczym *mater dolorosa*. A zatem kobieta jako opiekunka, anioł stróż, pocieszycielka. Można pójść tym tropem, tylko czy w tekście Herberta istnieją ku temu przesłanki? Czy rozbudowanie tej roli wniosło do treści dramatu nowe jakości? W *Poiesis* postać ta sprawiała wrażenie zbędnej, natrętnie wtłoczonej w świat poety alegorii, która niepotrzebnie odwracała uwagę od znacznie ciekawszej relacji Profesora i Homera.

Profesor wychodzący zza katedry, zapuszczający się w świat antycznej poezji, mógłby przywołać na myśl archeologa badającego dawne artefakty „w terenie”. Wydaje się, że taka była intencja reżysera, trochę przesłaniała ją jednak futurystyczna wizja tej postaci. Profesor w śpiewie, stroju i ruchach raczej przywołał na myśl maszynę, a nie figurę zafiksowanego w swych sądach naukowca, który całe życie powtarza ten sam wykład (i w tym miałyby się objawiać jego mechaniczność). Mała scena oczywiście nie sprzyja inscenizacyjnym fajerwerkom, ale też sam tekst ich nie wymagał. Być może ciekawszym sposobem wyeksponowania tekstu byłoby uczynienie opery zupełnie statyczną przy jednoczesnym nadaniu postaciom znaczenia symbolicznego, które można by było wyczytać z ich atrybutów. Nie zaszkodziłoby też pewnie sięgnięcie do wskazówek samego Herberta, który w dalszej, nieprzytoczonej już w programie, części swojej wypowiedzi sugeruje: „(...) nie wydaje się, aby sztuka była pozbawiona wszelkich elementów widowiskowych. Światło, które wydobywa z nicości świat Homera i świat profesora i miesza je, powinno tu odgrywać główną rolę. Ponieważ głos profesora zjawia się niespodziewanie, od początku ma charakter mechaniczny. To nasuwa pomysł, że można tę postać skleić z gipsowego popiersia antycznego i anatomicznego modelu”. W wizji czeskiego reżysera natomiast, przemieszczanie się postaci, które, jak sądzę, miało zacierać granice między różnymi płaszczyznami dramatu, w istocie zatarało przejrzystą konstrukcję tekstu Herberta, co dodatkowo wzmagало dyskomfort wynikający z częstego zagłuszania tekstu przez zespół.

Nad scenografią Sylvii Markovej wolałabym spuścić zasłonę milczenia, jednak nie sposób nie wspomnieć o rażącej tautologiczności jej wizji. Oto gdy Homer śpiewa wiersz o kamieniu, za jego plecami pojawia się zdjęcie kamienia, gdy śpiewa o trawie, dla utrwalenia tematu widzimy zdjęcie trawy, a wszystko to przywołuje na myśl pokaz slajdów z folderu



„Przykładowe obrazy” systemu Windows. Być może scenografka aż tak dosłownie potraktowała końcową kwestię głównego bohatera, który mówi: „Ja jestem trawa”, ale chyba nie sposób uznać tego za usprawiedliwienie. Bo czy naprawdę poezja potrzebuje wizualnej eksplikacji?

Na koniec, należałoby się zastanowić, dlaczego kompozytor na użytek opery tworzy nowy tytuł dzieła. Czy jest to tylko próba odróżnienia muzycznej realizacji od jej literackiego pierwowzoru? A może nowy tytuł ma szczególnie podkreślać konkretne wątki zaczerpnięte z dramatu? *Poiesis* to w końcu pojęcie o silnych konotacjach filozoficznych, trudno więc przejść do porządku dziennego nad wykorzystaniem tego słowa jako tytułu opery. Zych nie tłumaczy się ze swojego wyboru, być może więc uznaje go za oczywisty. Rzeczywiście, *poiesis* kojarzy się z *poezją* i taki jest źródłosłów polskiego określenia układania wierszy, niemniej jednak podstawowe znaczenie tego pojęcia odnosi się do procesu *wytwarzania*. Czy opera miała być zatem muzyczno-słownym traktatem na temat natury tworzenia, którego efektem stają się trwałe wytwory – wiersze? Trop ten, zasugerowany przez śpiewaną wspólnie przez Homera i Profesora arię o tamaryszku niestety się urywa. Kompozytor pozostawia więc przed publicznością szereg pytań bez odpowiedzi. Za dużo tu niedopowiedzeń, za mało konsekwencji. Choć nie brak przykuwających uwagę rozwiązań, jak choćby instrumentalny wtręt po partii Profesora, w którym efekty dźwiękowe uzyskiwane są poprzez uderzanie dłońmi w ustniki instrumentów dętych blaszanych, całość dzieła sprawia chaotyczne wrażenie.

Na jedno pytanie kompozytor wszakże odpowiedzi udziela – jego opera jest dowodem, że teksty Herberta nie są materią, którą z łatwością zinterpretować można językiem muzyki. Zacytowana w programie sugestia poety, iż „cały ten dramat musi być wygrany głosem i interpretacją – od arii bohaterskiego tenora do głosu, który w samotności budzi się, pełga, rośnie, opada i niknie” nie wystarczy do stworzenia opery. Niewątpliwie jednak *Poiesis* jest świadectwem potrzeby tworzenia w świecie, w którym, jak stwierdził bawiący się w konferansjera Sławomir Pietras, dla opery współczesnej miejsca nie ma, a już na pewno nie dla opery polskiej i to w dodatku kameralnej. Miejmy nadzieję, że debiutujący w tej dziedzinie Przemysław Zych będzie dostatecznie wytrwały, aby w swych kolejnych utworach dowodzić, że kondycja polskiej twórczości operowej nie jest aż tak rachityczna, jak się niektórym wydaje.

**Karolina Kolinek**



XX Bydgoski Festiwal Operowy

Spektakl Fundacji Operalnia

Opera Nova w Bydgoszczy

Sala Kameralna im. prof. F. Krysiwiczowej

10.05.2013 r., godz. 18.00

Przemysław Zych – *Poiesis* (2013)

Opera kameralna w jednym akcie na solistów i zespół kameralny

światowa prapremiera

Libretto – Przemysław Zych na podstawie dramatu

Zbigniewa Herberta „Rekonstrukcja poety”

Realizatorzy:

Reżyseria - Tomáš Studený

Scenografia, kostiumy – Sylva Marková

Kierownictwo muzyczne – Jerzy Wołosiuk

Wykonawcy:

Jakub Burzyński – kontratenor

Małgorzata Godlewska – kontralt

Krzysztof Bobrzecki – baryton

Tomasz Tracz – tenor

oraz

Polish Energetic Ensemble

Jerzy Wołosiuk - dyrygent

Utwór *Poiesis* Przemysława Zycha został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Kolekcje” – priorytet „**Zamówienia kompozytorskie**”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca.

Niniejsza recenzja jest efektem realizacji programu Instytutu Muzyki i Tańca

„**Krytyka muzyczna 2.0**”.