

Katarzyna Buganik¹

Szczecin

<https://orcid.org/0000-0001-9775-9395>

Pytanie o Boga w „Pasażerze” Zofii Posmysz. Od powieści do inscenizacji operowej

Abstract

A question of God in „The Passenger” of Zofia Posmysz. From novel to an opera staging

In the article the novel and the text of libretto written by Aleksander Miedwiędiew were compared in terms of the plot and narrative. The similarities and differences between the original (the novel) and its adaptation (the libretto) were discussed.

The attempt of analysis of adaptive treatment done by author of the libretto, the composer and the two directors of the opera was made. The text tells about new subjects, for example: national and religious diversity of the prisoners or the theme of prayer in the camp, which were put in the libretto by the author, and which were pictured by the directors of both opera stagings (the Warsaw and the Jekaterynburg ones). Issues relating to questions about the presence of God at Auschwitz as well as moral dilemmas concerning guilt and punishment for the committed evil were addressed. It's a memento of the presence of religion in extreme conditions and observing one's faith in a concentration camp. The comparative analysis and interpretation of both works allows for the discovery of meanings included in the works and the universal message of the texts.

Keywords: Auschwitz, adaptation, libretto, novel, opera, *Passenger*, staging, Aleksander Miedwiędiew, Zofia Posmysz, Mieczysław Wajenberg

¹ Katarzyna Buganik – doktorantka w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Szczecińskiego, e-mail: katarzyna.buganik@phd.usz.edu.pl

Streszczenie

W artykule porównane zostały, pod kątem fabuły i narracji, powieść *Pasażerka* Zofii Posmysz i tekst libretta napisany przez Aleksandra Miedwiediewa. Omówione zostały podobieństwa i różnice zachodzące pomiędzy pierwowzorem (powieścią) i jego tekstową adaptacją (librettem). Ponadto podjęta została również próba analizy zabiegów adaptacyjnych dokonanych przez autora libretta, kompozytora i dwóch reżyserów opery. Istotna okazała się także interpretacja motywu modlitwy obozowej oraz tematu różnorodności narodowej i religijnej, zagadnień podjętych przez autora libretta oraz zobrazowanych przez reżyserów dwu inscenizacji operowych (warszawskiej i jekaterynburskiej). W artykule podjęto również kwestie związane z pytaniami dotyczącymi obecności Boga w Auschwitz oraz dylematami moralnymi związanymi z winą i karą za popełnione zło. To przypomnienie o istnieniu religijności w ekstremalnych warunkach i praktykowaniu wiary w obozie koncentracyjnym. Analiza porównawcza i interpretacja obu dzieł pozwala na odkrywanie zawartych w utworach znaczeń i uniwersalnego przesłania tekstów.

Słowa kluczowe: Auschwitz, adaptacja, libretto, powieść, opera, *Pasażerka*, inscenizacja, Aleksander Miedwiediew, Zofia Posmysz, Mieczysław Wajnberg

[...] odczuwam satysfakcję, że opera została wydobyta z zapomnienia, w pewnym sensie odkryta, że odbywają się premiery już nawet na innych kontynentach, że utwór inspiruje nadal twórczo coraz to nowych utalentowanych reżyserów, scenografów, artystów sceny.

(Zofia Posmysz, *Królestwo za mgłą...*)²

Wstęp

Od zakończenia II wojny światowej i wyzwolenia Konzentrationslager Auschwitz podejmowano wiele różnych prób dawania świadectwa o obozie. Najczęściej były to wspomnienia spisywane z perspektywy świadków i ocalałych, którym udało się przetrwać Auschwitz³. Wyrażenie lagrowej rzeczywistości tego miejsca podejmowano w filmie, malarstwie, rysunku, a także w teatrze.

W sposobie opowiadania, ale także spojrzenia na obozowe realia, czymś nowatorskim i dotąd niespotykanym w literaturze wspomnieniowej i martyrologicznej związanej z Auschwitz okazała się *Pasażerka* Zofii Posmysz. Dzieło

² Z. Posmysz, *Królestwo za mgłą. Z autorką „Pasażerki” rozmawia Michał Wójcik*, Kraków 2017.

³ Przykładem może być twórczość Tadeusza Borowskiego, Primo Leviego, Imre Kertésza, Seweryny Szmaglewskiej, Zofii Kossak-Szczuckiej, Ewy Mozes-Kor czy Haliny Birenbaum.

byłej szrajberki z Auschwitz wywołało wiele kontrowersji, ale uzyskało także wiele pozytywnych recenzji. Początkowo był to tekst słuchowiska radiowego *Pasażerka z kabiny 45* (1959), następnie widowisko telewizyjne *Pasażerka* (1960). W 1961 roku Posmysz napisała wraz z Andrzejem Munkiem scenariusz do filmu pod tym samym tytułem⁴. W roku 1962 opublikowana została powieść *Pasażerka*, którą wkrótce przełożono na piętnaście języków. *Pasażerka* Posmysz jest nie tylko oryginalnym i specyficznym rozliczeniem z przeszłością, próbą jej zrozumienia, ale także poszukiwaniem człowieczeństwa w tych, na których ciążył winy i zbrodnie. Powieść jest również sposobem upamiętnienia postaci ważnych dla samej autorki⁵.

Prekursorstwo i nowatorskość powieści upatrywano, i nie zmieniło się to do dziś, w zupełnie odmiennym jak do tej pory sposobie postrzegania i opowiadania o Auschwitz. Posmysz ukazuje swoją bohaterkę, Anneliese Franz, kilkanaście lat po wojnie jako wolną i szczęśliwą kobietę⁶, podróżującą wraz z mężem transatlantykiem do Brazylii. Na statku, który jest miejscem relaksu, odpoczynku i radości, ale także przestrzenią zamkniętą, Lizę niespodziewanie dopada przeszłość. Pomimo iż opuściła Europę i znajduje się już daleko od kontynentu, gdzie miały miejsce „niewygodne” dla niej wydarzenia, pojawia się ktoś, kto budzi wspomnienia i przypomina o przeszłości. Niespodziewanym wyrzutem sumienia staje się nieznajoma kobieta, która zdaje się prześladować Lizę. Okazuje się nią być Marta, była więźniarka Auschwitz, a jednocześnie osobista sekretarka (obozowa szrajberka prowadząca kuchenną buchalterię) Franz. Anneliese udało się po wojnie uciec przed wymiarem sprawiedliwości, ale przed wspomnieniami już nie. Od wyrzutów sumienia i złych wspomnień nie ma bowiem ucieczki.

W *Pasażerce*, oprócz opisu złożonej i skomplikowanej relacji esesmanki do więźniarki, znajdziemy wiele obozowych zagadnień i problemów, które można by szczegółowo przeanalizować. Należy tu wymienić m.in. obozową miłość (Marta i Tadeusz), bestialstwo esesmanów i lagrowych nadzorczyń, dramatyczne warunki obozowe, dehumanizację i nieludzkie traktowanie więźniów, konspirację w lagrze czy sytuację dzieci w obozie. Nie będzie to jednak przed-

⁴ Po napisaniu scenariusza Zofia Posmysz nie uczestniczyła w pracach nad filmem. Zdjęcia do ekranizacji przerwała śmierć reżysera. Film ukończyli współpracownicy Munka. Wszedł on na ekrany we wrześniu 1963 roku. „*Pasażerka*” Zofii Posmysz, culture.pl/pl/artukul/pasazerka-zofii-posmysz [13.05.2021].

⁵ Chodzi tu m.in. o Martę, obozową przyjaciółkę Zofii Posmysz oraz Tadeusza Paolone-Lisowskiego, który uczył Zofię w Auschwitz buchalterii oraz podarował jej medalik z wizerunkiem Chrystusa w cierniowej koronie.

⁶ 15 grudnia 1960 roku w Niemczech wydano nakaz aresztowania Anneliese Franz, ale jej nie odnaleziono. Była nadzorczyńią w Auschwitz nigdy nie została osądzona i skazana za swoje czyny. M. Bristiger, *Opera o pamięci i niepamięci*, [w:] M. Weinberg, *Pasażerka*, [program:] Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2010, s. 13.

miotem moich badań i zostanie tu jedynie zasygnalizowane. Istotą rozważań będzie natomiast kwestia z pogranicza teologii i literaturoznawstwa: pytanie o obecność Boga w Auschwitz i sposób postawienia tego pytania w powieści, następnie w libretcie oraz dwóch realizacjach operowych. Chodzi o kwestię, jak w poszczególnych utworach kształtują się odpowiedzi na fundamentalne pytania o obecność Boga w doświadczeniu lagrowym. Na ile te cztery powiązane ze sobą genetycznie teksty kulturowe (powieść, libretto, dwie inscenizacje) różnią się w wymowie teologicznej. W artykule zostaną najpierw zastosowane metody właściwe dla analizy dzieła literackiego (powieści, libretta), a także inscenizacji teatralnej (w tym przypadku: operowej) w ujęciu komparatystycznym. Drugim etapem będzie rozpoznanie porównanych dzieł jako miejsc teologicznych (*loci theologici*), a więc takich, które stanowią źródło teologicznej argumentacji⁷.

1. Auschwitz w operze

Słuchowisko radiowe, utwór telewizyjny czy film Andrzeja Munka to niejedynie próby przedstawienia tematu Auschwitz i problemów opisanych w *Pasażerke* Posmysz⁸. W ocenie znawców i krytyków, ale także samej autorki powieści, fenomenalną adaptacją *Pasażerki* jest opera pod tym samym tytułem z 1968 roku, do której muzykę skomponował Mieczysław Wajenberg⁹, a libretto napisał Aleksander Miedwiediew¹⁰. To pierwsza i jedyna opera o Auschwitz. Rosyjska

⁷ Zob. J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury*, Katowice 1994.

⁸ *Pasażerka* Posmysz stała się także inspiracją dla m.in. spektaklu teatralnego Natalii Korczakowskiej, serii obrazów Dawida Pataraji oraz wystawy Aleksandra Laskowskiego i Borisa Kudlički. M. Bristiger, *Opera o pamięci i niepamięci*, [w:] M. Weinberg, *Pasażerka*, [program:] Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2010, s. 12.

⁹ Mieczysław Wajenberg, polski kompozytor pochodzenia żydowskiego. Urodził się w Warszawie. W 1939 w czasie ucieczki ze stolicy stracił kontakt z rodziną, która trafiła do łódzkiego getta, a stamtąd do obozu w Trawninkach. Wojnę przeżył tylko Mieczysław. Dotarł na Białoruś, do Mińska, z którego w 1941 roku, po ataku Niemiec na ZSRR, uciekł do Taszkientu. Następnie, dzięki znajomości z kompozytorem Dymitrem Szostakowiczem, przeprowadził się do Moskwy. Kompozytor, autor m.in. kilkudziesięciu symfonii, kilkunastu kwartetów smyczkowych, kilku oper, operetek i baletów, wielu ścieżek dźwiękowych do filmów, w tym m.in. do *Lecz żurawie* z 1957 roku, radzieckich animacji dla dzieci czy muzyki cyrkowej. W swej twórczości Wajenberg sporo miejsca poświęcił pamięci bliskich, ofiarom wojny i Holokaustu. *Pasażerka* jest jednym z takich dzieł. Por. D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajenberg: kompozytor z trzech światów*, Poznań 2013.

¹⁰ Miedwiediew przed napisaniem libretta przyjechał do Polski. Spotkał się z Zofią Posmysz, która oprowadziła go po Auschwitz i opowiedziała o obozie. Później napisał libretto do opery *Pasażerka*. Po autoryzacji tekstu przez Posmysz Miedwiediew przekazał go Wajbergowi. Po napisaniu partytury i przedstawieniu jej Szostakowiczowi rozpoczęto próby. Opera miała być prezentowana na scenach w ZSRR oraz w Teatrze Narodowym w Pradze. Niestety z powodów

opera nie została jednak zaprezentowana w Rosji sowieckiej z powodów ideologicznych. Dzieło Wajnerberga przez prawie 40 lat czekało na swoją premierę, która odbyła się dopiero 25 grudnia 2006 roku w moskiewskim Domu Muzyki. Opera ta jest nie tylko strażnikiem pamięci o Auschwitz i ofiarach Zagłady, ale także przyczynkiem do dyskusji o wydarzeniach z historii XX wieku. Jak zauważa Krzysztof Olendzki, Dyrektor Instytutu Adama Mickiewicza w latach 2016-19: „widz obcuje z dosłownym – choć przecież umownym – obrazem obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, który widziany jest oczami [...] Zofii Posmysz. Jej opowieść została przefiltrowana przez wrażliwość i estetykę librecisty Aleksandra Miedwiediewa i kompozytora Mieczysława Wajnerberga, którzy nadali jej nowe, ukryte znaczenia. Dociekliwy widz odnajdzie je na pewno. Każą myśleć o ofiarach stalinowskiego systemu ludobójczego uderzającego głównie w elity”¹¹.

Pomysł Wajnerberga, by stworzyć muzyczny utwór o Auschwitz, dla wielu, nawet dla Posmysz, początkowo wydawał się niewyobrażalnym i kwestionowanym sposobem opowiadania o obozie: „Niedowierzenie. Co za pomysł? To nie jest temat dla opery! [...] Nie od razu wyraziłam zgodę na libretto. Bo jak w operze pokazać rzeczywistość obozową? Komin ma stać na scenie?! Toż to absurd. Przecież pierwszy utwór o tematyce obozowej napisałam dopiero w 1959 roku. Do tamtej pory uważałam, że te przeżycia są nie do opisanania, są «nieliterackie». Nie ma odpowiedniego języka. A tu pomysł, że będzie opera! Muzyka i inscenizacja”¹².

Przed napisaniem tekstu libretta Miedwiediew spotkał się z Posmysz w Auschwitz. Była więźniarka oprowadziła go po obozie i opowiedziała o nim. W wywiadzie dla dziennika „Rossijskaja Gazieta” Miedwiediew tak wspomina to wydarzenie: „Spotkałem tę kobietę, zacząłem jej wyjaśniać, jak myślę o operze, chciałem poszerzyć ramy, żeby cały świat był tam w miniaturze. Każdy zwrot akcji został omówiony z autorem. Odłożyła wszystko na bok i pojechaliśmy do Auschwitz. Był 5 maja. Wszystko kwitło, świeciło słońce. Przeszliśmy razem przez ogromny pusty teren, między barakami. Pokazała mi wszystkie miejsca, w których toczy się ta historia. Pokazała, ile kroków dzieli barak od magazynu, od magazynu do koszar, do placu apelowego, do bramy. [...] Po powrocie

politycznych dzieło zdjęto z repertuaru. Obawiano się, że temat opery Wajnerberga kojarzony będzie z sowieckimi łagrami i nie dopuszczono do jej realizacji. Dzieło to nazwano „operą skonfiskowaną”. W Moskwie *Pasażerkę* pokazano dopiero w 2006 roku, a w pełnej inscenizacji zaprezentowano tę operę dopiero w 2016 roku w Jekaterynburgu. Por. D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnerberg: kompozytor z trzech światów*, Poznań 2013 oraz M. Bristiger, *Opera o pamięci i niepamięci*, [w:] M. Weinberg, *Pasażerka*, [program:] Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2010, s. 8-13.

¹¹ M. Wajnerberg, *Pasażerka*, reż. Th. Strassberger [booklet do DVD:] Warszawa 2016, s. 6.

¹² Z. Posmysz, *Królestwo za mgłą*, s. 283.

do Moskwy zacząłem pracować nad librettem. Materiał był nie do zmierzenia, siedziałem otoczony ze wszystkich stron dokumentami, książkami, prawie bez wstawiania od stołu. A Weinberg zaczął pisać równie gorączkowo jak ja¹³.

Spotkanie, podczas którego omawiała z librecistą jego propozycje, Posmysz wspomina w następujący sposób: „To się nie może udać – pomyślałam. Opera to nie jest sposób na wyrażenie i tak trudno wyrażalnego tematu. [...] gdy autor libretta przyjechał do Warszawy [...] przedstawił mi tekst. Napisał go na podstawie mojej książki, ale wplótł tam sceny, których ja nie napisałam. Te partie wydawały mi się zbyt [...] szablonowe. [...] Przecież w rzeczywistości obozowej było niemożliwe, aby w jednym miejscu zebrało się tyle kobiet różnej narodowości¹⁴”.

Ostatecznie tekst libretta został jednak zaakceptowany przez Posmysz: „Wyrażając zgodę na wykorzystanie mojej książki jako podstawy libretta, zdawałam sobie sprawę, że opera rządzi się innymi prawami, niż proza czy nawet teatr, i że libretto może się różnić od oryginału. Było jednak dla mnie najważniejsze, aby pamięć o Auschwitz nie zanikła, aby była żywa wtedy, gdy nas, świadków, już nie będzie. I byłam przeświadczona, że muzyka, bardziej niż słowo pisane, film czy jeszcze inny gatunek sztuki, może to zapewnić. Nie zawiodłam się... Po pięćdziesięciu latach od powstania, *Pasażerka* wraca. Dzięki muzyce. Straszliwe słowo Auschwitz zostało przypomniane światu. A imiona Marty, Tadeusza, tak ważne w moim życiu, będą żyły w sztuce. Czy mogłam oczekiwać od życia czegoś więcej¹⁵?”

2. Strategie adaptacji

W związku z trudnościami artystycznymi dotyczącymi przedstawienia tak złożonego tematu, jakim jest pobyt w obozie koncentracyjnym, a z którymi musieli się zmierzyć twórcy opery, niezwykle interesującym i wartym zbadania zagadnieniem wydaje się być proces adaptacji *Pasażerki*, zarówno na płaszczyźnie tekstowej, jak i scenicznej. Niniejszy artykuł stanowi próbę omówienia sposobów i strategii przekładu jednego tekstu (pierwotnego) na drugi (wtórny), czyli stworzenia libretta na podstawie powieści. Wyjaśnione zostaną zachodzące pomiędzy oboma tekstami, zarówno na płaszczyźnie fabularnej jak i narracyjnej, zależności międzytekstowe. Ukazane będą „miejsca wspólne”, elementy pominięte przez librecistę, a także te, które stanowią *novum* względem tekstu

¹³ D. Abaulin, *Za szto zaprieszczali „Passażyrku”*. *Opiera prichodit k słuszatielam spustia 38 liet*, „Rossijskaja Gazieta – Stolicznoj wypusk”, nr 0(4256).

¹⁴ Z. Posmysz, *Królestwo za mgłą*, s. 284.

¹⁵ K. Kubisiowska, *Straszliwe słowo – Auschwitz*, [w:] M. Weinberg, *Pasażerka*, [program:] Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2010, s. 19.

pierwotnego. Ukazana zostanie również problematyka związana z przeniesieniem tekstu na scenę, czyli adaptacja adaptacji.

Przed przedstawieniem poszczególnych „operacji” na tekstach i strategii tworzenia libretta na podstawie oryginału, należy najpierw zdefiniować dwa ważne pojęcia, które już się pojawiły w artykule: adaptację i libretto. Według *Słownika terminów literackich* pod red. Janusza Sławińskiego: „adaptacja (łac. *adaptare*) oznacza przeróbkę utworu literackiego, mającą na celu dostosowanie go do potrzeb nowych odbiorców bądź do innych niż pierwotnie środków rozpowszechniania”¹⁶.

Uzupełniając tę zwięzłą definicję, Jakub Walczak¹⁷ zwrócił uwagę na trzy aspekty adaptacji mówiące o jej specyfice i złożonych działaniach podejmowanych wobec tekstu pierwotnego. Są to zmiany w obrębie struktury dyskursu, operacje na tekście oraz problem „twórczości” i „odtwórczości”¹⁸. Tę propozycję badawczą można połączyć z czterema operacjami retorycznymi modyfikującymi tok fabularny, które, czerpiąc z teorii retoryki Jerzego Ziomka, zaproponowała Seweryna Wysłouch. Są to: detrakcja, permutacja, substytucja oraz adiekcja¹⁹. Niniejsza analiza tekstowa nie będzie skupiała się na kwestiach retorycznych, natomiast powyższe terminy przydatne będą do precyzyjnego określenia poszczególnych zabiegów adaptacyjnych.

Termin „adaptacja” tłumaczony jako „przeróbka” czy „dostosowanie” niewiele wyjaśnia. Dla pełniejszego zrozumienia procesu adaptacyjnego zachodzącego pomiędzy tekstem pierwowzoru (powieścią) a tekstem będącym adaptacją (libretto) posłużmy się wyjaśnieniem, które zaproponował Walczak: „Tekst literacki, który poddawany jest adaptacji, ulega zasadniczym przekształceniom w obrębie swojej struktury. Chodzi przede wszystkim o przekształcenia na poziomie narracji, rozumianej jako kategoria porządkująca fabułę, co dotyczy w głównej mierze zasad budowania wypowiedzi i kreowania świata przedstawionego. Wynika to przede wszystkim z odbywającej się podczas adaptacji danego dzieła zmiany gatunku”²⁰. Przyjmując, że libretto to podstawa fabuły i kompozycji dzieła operowego, a także interpretacja powieściowego pierwo-

¹⁶ *Słownik terminów literackich*, J. Sławiński [red.], Wrocław 2002, s. 14.

¹⁷ Jakub Walczak – historyk literatury i kultury rosyjskiej, pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Literatury Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się m.in. relacjami literatury i muzyki, przekładoznawstwem i retoryką.

¹⁸ Por. J. Walczak, *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*, Kraków 2015, s. 22.

¹⁹ Detrakcja to redukcja elementów, permutacja – inwersja składników, czyli ich odwrócenie, zmiana kolejności, dotychczasowego układu, substytucja oznacza wymianę poszczególnych części, a adiekcja – uzupełnienie o nowe motywy. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 160.

²⁰ J. Walczak, *Kiedy literatura staje się muzyką*, s. 22.

wzoru, jego literacka adaptacja, można przystąpić do omówienia poszczególnych zabiegów dokonanych przez librecistę.

3. Od powieści do libretta

Libretto napisane przez Aleksandra Miedwiediewa zachowuje oś narracyjną powieści Posmysz. Przekaz w adaptacji jest podobny, ale nie taki sam. Sporo w nim przekształceń i nowych, nieistniejących w powieści wątków. Librecista kontynuuje główny temat, którym jest rozliczenie z obozową przeszłością i konfrontacja byłej esesmanki Anneliese Franz z byłą więźniarką Martą. Podejmuje kwestię wspomnień – opisów obozowych wydarzeń, jak apel, selekcja w obozie, miłość Marty i Tadeusza, obozowa konspiracja i związane z nią grypsy, a także medalik z wizerunkiem Chrystusa, który Marta otrzymała od Tadeusza.

W powieści Posmysz opisała dwie rzeczywistości dziejące się w dwóch różnych płaszczyznach czasowych – powojenny rejs transatlantykem będący dla małżeństwa Lizy i Waltera Kretschmerów drugą podróżą poślubną (czas akcji) oraz obozowy świat powracający we wspomnieniach byłej nadzorczyńi z Auschwitz (czas retrospekcji). Librecista przejął z powieści ten podział, ale zaproponował inną jego wizualizację. Opisaną fabułę rozmieścił na dwóch scenach: górnej, „jasnej” – na statku i dolnej, „ciemnej” – w obozie. Na podstawie powieści stworzył inny, o wiele krótszy ze względów gatunkowych²¹ tekst. Całą opowieść zawarł w dwu aktach podzielonych na osiem obrazów (w I akcie – trzy obrazy, w II akcie – pięć).

Tworząc tekstową adaptację pierwowzoru, autor libretta zastosował detrakcję, czyli redukcję elementów. Wprowadził dialogi Lizy i Waltera na statku (w powieści były monologi bohaterów układające się w długie rozmowy), zawarł bez troski klimat rejsu, ale pominął sceny związane z obecnością psów (na statku i w obozie), a także skrócił do zdawkowego dialogu rozbudowane w powieści rozmowy Waltera z Bradley’em na temat polityki i wojennych przeżyć. Pominął wątek dzieci w obozie, który w powieści pojawia się kilka razy. Opisy lagrowej rzeczywistości, obszerne w powieści, scharakteryzował krótko w didaskaliach.

Librecista zastosował również zabieg permutacji, czyli inwersji elementów. Zmienił m.in. kolejność scen, np. taniec Kretschmerów na statku, podczas którego Liza dostrzega Martę, umieścił w akcie I, podczas gdy w powieści ten wątek opisany jest w końcowych partiach tekstu. Podobnie jest z opowieścią Lizy o Marcie i bloku śmierci, a także konfrontacją nadzorczyńi i pasażerki na pokładzie statku (w librecie w akcie I, w powieści na końcu).

²¹ Zwięzłość tekstu libretta, zaliczanego do gatunków dramatycznych, spowodowana jest ograniczeniami związanymi z jego przeznaczeniem scenicznym.

W tekście adaptacji zauważyć można również substytucję, czyli wymianę elementów. Przykładem może być modlitwa Żyda (prawdopodobnie śpiew psalmów) przed pójściem na śmierć, która została zastąpiona wątkiem związanym z Holocaustem. Żółta gwiazda oznacza przynależność do narodu żydowskiego, a tym samym jest symbolem Zagłady. W tekście gwiazdą oznaczona jest Żydówka Hannah. Innymi zmianami wprowadzonymi przez Miedwiediewa są m.in. partie tekstowe Chóru zastępujące głos sumienia Lizy czy profesja Tadeusza, narzeczonego Marty, który w powieści jest rzeźbiarzem, a w tekście libretta skrzypkiem.

Niezwykle istotny dla wymowy dramaturgicznej, a zarazem interesujący badawczo okazuje się czwarty zabieg adaptacyjny – adiekcja, czyli wprowadzenie nowych elementów. Librecista dodaje nowe postaci i wątki, na przykład „udziela głosu” esesmanom, którzy rozmawiając o swojej „pracy”, narzekają na brak rozrywek. Przede wszystkim jednak wprowadza kilka zupełnie nowych, nieistniejących w powieści, bohaterek – więźniarek różnych narodowości i religii. W tekst wplata wiersz Sándora Petőfiego i ludową rosyjską pieśń śpiewaną przez więźniarkę Katię. Z rozbudowanym wątkiem kobiecym związany jest jeszcze jeden ważny motyw, którym jest modlitwa obozowa. Być może osobiste przeżycia szrajberki z Auschwitz i jej doświadczenie wiary w obozie miały istotny wpływ na wyróżnienie tych tematów w librecie.

4. Modlitwa obozowa

Librecista wprowadził postaci więźniarek, współtowarzyszek Marty. Są to kobiety różnego pochodzenia i wyznania. Oprócz Marty pojawiają się: rosyjska partyzantka Katia, Polki – Krystyna i Bronka, Czeszka Vlasta, Żydówka Hannah, Francuzka Yvette i Stara, kobieta o nieznanym tożsamości. Pochodzenie więźniarek zostało dodatkowo podkreślone w słowach wypowiedzianych przez Chór. Padają nazwy europejskich miast, z których przywożono do Auschwitz transporty przyszłych więźniów. Na wezwanie Krystyny: „Opowiadajcie skąd jesteście? Gdzie wasza ojczyzna? Gdzie?”²², Chór odpowiada: „W Warszawie, Kijowie, Salonikach, Rydze, Smoleńsku, Zagrzebiu, Budapeszcie, Pradze, Brukseli, Mińsku, Paryżu, Krakowie, Kopenhadze...”²³. To nie tylko miejsca pochodzenia bohaterek libretta, to o wiele więcej. Miedwiediew chciał „zawrzeć w miniaturze cały świat”²⁴, dlatego zwrócił uwagę m.in. na Grecję, Węgry, Ro-

²² A. Miedwiediew, *Libretto opery „Pasażerka” według powieści Zofii Posmysz*, Warszawa 2016, s. 146.

²³ Tamże, s. 146-147.

²⁴ Por. Abaulin D., *Za szto zaprieszczali „Passażyrku”*.

sję, Ukrainę czy Belgię. Są to miejsca, z których do Auschwitz deportowano nie tylko Żydów, ale także Romów, Sinti i przedstawiciele innych narodowości.

W powieści Posmysz mówi głównie Liza. Marta wcale nie zabiera głosu, jednak jej wymowne spojrzenie mówi więcej niż słowa. Wyraz oczu Marty doprowadza Lizę do paniki, paraliżuje ją i nie pozwala zapomnieć o przeszłości. W librecie do głosu dopuszczone zostają różne więźniarki, wśród nich także Marta. Poznajemy wypowiedzi kobiet dotyczące m.in. człowieczeństwa, wolności i pobytu w obozie. Każda z nich ma coś do powiedzenia, nawet obłąkana Stara w szyderczych, ironizujących słowach wypowiada bolesną prawdę o Auschwitz. Kobiety tworzą obozową wspólnotę. Łączy je lagrowy los – barak, w którym mieszkają, mordercza praca, podobne problemy i rozterki. Więźniarki rozmawiają ze sobą na rozmaite tematy, wspominają rodzinne strony, mówią o swoich bliskich i ukochanych. Każda z nich chce doczekać wolności, ma marzenia i plany na przyszłość. Istotnym tematem, który Miedwiediew zawarł w tekście libretta (kwestie wypowiedane m.in. przez Bronkę i Krystynę), jest modlitwa będąca elementem obozowej rzeczywistości.

Miedwiediew w librecie sporo miejsca poświęcił praktykowaniu wiary. Ukazał modlącą się więźniarkę, spór kobiet o obecność Boga w obozie, a także opisał wykonany przez Tadeusza medalion z podobizną Marty, tzw. „obozową Madonnę”. Pobożność, pomimo zakazu praktykowania wiary, była sposobem sprzeciwu wobec systemu totalitarnego, więzienia w nieludzkich warunkach, a także jednym ze sposobów przetrwania lagru. Viktor Frankl, psychiatra, twórca logoterapii i były więzień kilku obozów, w tym Auschwitz, twierdził, że religia, obok polityki, była siłą, która nawet słabym fizycznie dawała nadzieję i sens życia: „Religijne dążenia więźniów, z chwilą gdy się rodziły i gdy później rozwijały, były tak szczerze, jak tylko można sobie wyobrazić. Głęboka i żywa wiara często zaskakiwała i wzruszała nowo przybyłych. Największe wrażenie robiły w tym względzie improwizowane modlitwy czy nabożeństwa organizowane w kącie baraku albo w mroku zamkniętego na głucho bydlęcego wagonu”²⁵.

Modlitwa obozowa to rozmowa z Bogiem w specyficznych i ekstremalnych warunkach, w strachu o życie, z piętnem kary za przejaw wiary i jej praktykowanie, wśród współwięźniów, bez szansy na ciszę i intymność. Jak zauważyła Teresa Wontor-Cichy: „Z praktyk religijnych czerpano siłę i otuchę, choć na moment można było zapomnieć o uwięzieniu i cierpieniu, a przez to łatwiej przychodziło znosić obozową codzienność. [...] Religia mogła być praktykowana po kryjomu, znajdując wyraz jedynie w bardzo prostych formach, takich jak:

²⁵ V. E. Frankl, *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, Warszawa 2015, s. 65.

modlitwa, posiadanie symboli duchowego kultu (dewocjonalia), uczestniczenie w obrzędach liturgicznych – co dawało poczucie wspólnoty²⁶.

Modlitwa Bronki w rogu baraku stwarzającego pozory ciszy i spokoju to osobista rozmowa z Bogiem. Po ciężkim dniu i morderczej pracy kobieta znalazła czas i siły na indywidualną praktykę wiary. Groziła jej kara ze strony nadzorców, a mimo to, w odosobnieniu, stworzyła przestrzeń do modlitwy – zapaliła świecę i modliła się przed obrazkiem:

Święty Boże, Jezu Chryste! Aniele Boży! Wybacz mi grzechy moje ciężkie. Błagam cię we łzach: proszę, spraw, proszę spraw, proszę spraw, by przeminęły mroczne burze, by znów zaświeciło słońce, by były syte, zdrowe i miały buty - moje dzieci. Mój Janek, mój Zbyszek, Moja Adelka i Krystynka. I pokaraj Naszych oprawców, o Panie, pokaraj tych, co nas dręczą... Amen...²⁷.

Jest to modlitwa błagalna. Kobieta żałuje za grzechy i prosi Boga o wybaczenie. Ponadto chce zmiany losu dla niej i jej dzieci. Troszczy się o nie i prosi Boga o to, by były zdrowe i nie cierpiały głodu i nędzy. Na końcu błaga o „sprawiedliwość”. Chce kary dla oprawców. Jest to modlitwa zwykłej, udręczonej obozem kobiety, która ufa Bogu, wierzy w Jego obecność i pomoc, a sprawiedliwość rozumie na zasadzie „oko za oko, ząb za ząb”. W jej modlitwie nie ma miejsca na przebaczenie. Chce adekwatnej kary dla oprawców, za ich czyny.

5. Bóg w Auschwitz

Z teologicznego punktu widzenia najważniejszym tekstem tematyzującym pytania o obecność Boga w Auschwitz jest rozmowa między Bronką i Krystyną zawarta w librecie opery:

Bronka: Pan Bóg o tobie nie zapomni!

Krystyna: Już mnie zapomniiał – i inne też.

Bronka: Nie mów tak, opamiętaj się, opamiętaj się, opamiętaj się.

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

Bronka: Cicho, milcz, obrażasz Boga. Módl się, módl.

Krystyna: Dlaczego mam milczeć? Dlaczego?

Bóg, nasz Pan, nie chce mnie słuchać! Nie chce mnie słuchać.

Bronka, a może Bóg znowu stał się człowiekiem i umarł,

Został zamordowany tu, w Oświęcimiu?

Bronka: Grzeszysz, grzeszysz, milcz!²⁸

²⁶ *Głosy Pamięci 14*: T. Wontor-Cichy, *Życie religijne więźniów chrześcijańskich w KL Auschwitz*, Oświęcim 2019, s. 10.

²⁷ A. Miedwiediew, *Libretto opery „Pasażerka” według powieści Zofii Posmysz*, s. 149.

²⁸ A. Miedwiediew, *Libretto opery „Pasażerka” według powieści Zofii Posmysz*, s. 150.

Krystyna wyrzuca Bogu, że przestał jej słuchać, że odwrócił się od ludzi. Nie może zrozumieć, dlaczego Bóg wybaczył swoim oprawcom. Pyta Bronkę o to, czy można wybaczyć mordercom. Jest rozbita wewnętrznie i bezbronna wobec otaczającej ją lagrowej rzeczywistości. Zarzuty skierowane do Boga to raczej poszukiwanie Go, wołanie do Niego niż bluźnienie przeciwko Stwórcy. Krystyna na końcu swojej wypowiedzi zastanawia się, co się stało z Bogiem w obozie. Szuka wyjaśnienia i przyczyny Jego „nieobecności”, aż w końcu pytając stwierdza, że może Bóg stał się ponownie człowiekiem i umarł w Auschwitz²⁹.

Jak zauważył Krzysztof Wieczorek: „Kiedy człowiek obwinia swego Boga o to, że nie jest już prawdziwym Bogiem, oznacza to albo, że utracił wiarę [...], albo że podejmuje zmaganie się z Bogiem w nadziei na odzyskanie owej – utraconej wskutek tak niepojętych, że aż «niszczących jakakolwiek możliwość myślenia» wydarzeń historycznych – «głębokiej i bogatej relacji»”³⁰.

Krystyna szuka Boga, pyta o Niego. Bunt wobec Stwórcy spowodowany jest pobyt w obozie, nieustanną walką o przetrwanie i terrorem. Jak zauważył Tomasz Cyz: „Żaden człowiek nie może, nie umie poradzić sobie z takim ogromem cierpienia. Nie jest Bogiem. Bluźni więc, traci wiarę, oskarża, odwraca się, płacze, szuka pocieszenia, szuka wyjaśnienia”³¹. Reakcja Krystyny zdaje się być naturalnym zachowaniem wobec samotności i cierpienia, strachu i wszechobecnej śmierci.

W tych krótkich, pozornie prostych wypowiedziach więźniarek zasygnalizowane zostały istotne problemy teologiczno-etyczne. Na plan pierwszy wysuwa się kwestia popełnionych przez oprawców win i zbrodni, za które powinni zostać ukarani. To szukanie sprawiedliwości i próba wyjaśnienia przyczyny zaistniałej sytuacji. Bronka prosi Boga o wybaczenie grzechów i przemianę dotychczasowej, obozowej rzeczywistości. Jej słowa sugerują, że Auschwitz jest karą

²⁹ Podobne pytanie pada w *Nocy* Eli Wiesela. W opisie egzekucji dwóch żydowskich mężczyzn i małego chłopca, który długo męczył się na szubienicy, padają następujące słowa: „– Gdzie jest teraz Bóg? I usłyszałem także wewnętrzny głos, który odpowiedział: – Gdzie? Jest tutaj... wisi na tej szubienicy...”. E. Wiesel, *Noc*, Oświęcim 1992, s. 70. Obraz Chrystusa cierpiącego w człowieku przedstawiony został także w misterium dramatycznym Romana Brandstaettera, *Dzień Gniewu*. SS-man Born znęca się nad ukrywającym się w klasztorze Żydem Blattem. Publicznie, przed zakonnikami i przeorem narzuca szkarłatne płótno na ramiona Żyda, plecie koronę z drutu kolczastego i wkłada mu na głowę, śmieje się szydereco i krzyczy: „To wasz Żydowski Bóg!”. Męczy człowieka tak, jak męczono Chrystusa. Czyn Borna komentuje Przeror: „Bóg zstąpił z krzyża i wszedł w ciało/Umęczonego człowieka! (...) Ubiczowałeś Boga, zbrodniarzu!” R. Brandstaetter, *Dzień Gniewu*, Warszawa 1986, s. 593-594.

³⁰ K. Wieczorek, *Czy naprawdę będziecie jak Bóg? Poszukiwanie sensu cierpienia jako walka człowieka z Bogiem*, [w:] *Bóg i Auschwitz. O Edycie Stein, wizycie papieża Benedykta XVI i Bogu w mrokach dziejów*, M. Deselaers, L. Łysień i J. Nowak [red.], Kraków 2007, s. 236.

³¹ T. Cyz, *Pasja 20,21. Powroty Chrystusa*, Warszawa 2013, s. 54.

za grzechy, a skoro tak, to kara powinna spotkać również oprawców. Krystyna natomiast mówi o milczeniu Boga, o odwróceniu Jego oblicza od cierpiących. Wykrzykuje swoją rozpacz. Tłumaczy Bronce, że Bóg nie słucha prośb i wołania ludzi. W jej wypowiedzi pada pytanie: „Powiedz, dlaczego wybaczył swoim oprawcom? Czy można wybaczyć mordercom?”³². To nic innego, jak odniesienie do Bożego Miłosierdzia i kwestii przebaczenia. Męka, śmierć krzyżowa i zmartwychwstanie Chrystusa są odpowiedzią na to pytanie. Można przebaczyć mordercom. Jezus dokonał tego na krzyżu. Przebaczył swoim oprawcom, bo jest Bogiem miłosiernym. Pytania kobiet, które doświadczają niezawinionego cierpienia i pozostają bezbronne wobec oprawców mających w posiadaniu ich życie, są jednocześnie próbami wyjaśniania sytuacji, w której się znalazły. Krystyna mówi o ponownym wcieleniu i śmierci Boga w Auschwitz. Kobieta próbuje zrozumieć, co stało się z jej Bogiem. Po słowach buntu i rozpaczliwym wołaniu, bierze pod uwagę „opcję” obecności Pana w obozie. Ostatnie słowa więźniarki ukazują obraz Zbawiciela, który ofiaruje swoje życie, dzieli los więźniów Auschwitz, cierpi wraz z nimi. To chrześcijańska koncepcja Boga Współcierpiącego, umierającego „ponownie” na krzyżu. Ksiądz Waław Hryniewicz wyjaśnia to zagadnienie następująco: „Tajemnica Krzyża przedłuża się w dziejach świata. Chrześcijanin wierzy, że cierpienie zadane drugiemu człowiekowi dotyka samego Chrystusa. W obozach śmierci Jemu także zadawano cierpienie. Pomiędzy Krzyżem a bezmiarem ludzkiego cierpienia istnieje tajemnicza więź solidarności. To, co się wydarzyło w historii XX wieku, a co nazywamy dziś Zagładą, skłania chrześcijanina do głębszego zrozumienia sensu życia Jezusa oraz solidarności Boga z ludźmi, zwłaszcza w cierpieniu niewinnych. [...] Krzyż jest dla chrześcijan nie tylko znakiem zdolności Boga do cierpienia, ale również znakiem Jego faktycznego przejścia przez Mękę”³³.

Chrystus stał się człowiekiem i umarł na krzyżu, by zbawić świat. Doświadczył tego, co ludzkie upokarzające, cierpienia samotności i poniżenia. „[...] Okrucieństwo obozów śmierci nie może być argumentem przeciwko Bogu i Jego dobroci. Bóg nie milczał. Wiara chrześcijańska mówi, że Jego wcielony Syn posłany został w infernalny stan zatracenia i pozornego opuszczenia przez Boga, aby dopełnić dzieła powszechnego ocalenia od tego stanu. Taki jest sens kenozы Chrystusa. Jego całkowitego ogołocenia i uniżenia dla dobra wszystkich”³⁴.

W dalszej części sceny w baraku istotne pytanie stawia również Francuzka Yvette. Zwraca się do Bronki: „Potrafisz tak ładnie się modlić. Bóg cię wysłu-

³² *Libretto*, s. 150.

³³ W. Hryniewicz, *Noc Szeolu*, [w:] W. Hryniewicz, K. Karski, H. Paprocki, *Credo: symbol naszej wiary*, Kraków 2009, s. 152.

³⁴ Tamże, s.153.

cha. Powiedz, czy Niemcy mają Boga?"³⁵. Yvette ma wątpliwości, czy oprawcy mają Boga, czy jest On takim samym mordercą jak oni. Jej prosta analiza sytuacji prowadzi do następującego wniosku: jeśli oprawca, morderca ma Boga, to musi to być Bóg zły, podobny do kapo z biczem. Dziewczyna rozumuje analogicznie: jeżeli człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, i człowiek ten jest zły, to również jego Bóg musi być taki sam. Do takiego myślenia skłania kobietę osamotnienie i trud obozowej rzeczywistości. Nie może ona sobie wyobrazić, że wszyscy ludzie mają tego samego Boga³⁶.

Chrześcijanie wierzą, że Chrystus umarł za wszystkich ludzi: i dobrych, i złych. Poprzez wcielenie, a później mękę i śmierć zbliżył się do człowieka. Pokonał grzech. Zmartwychwstał i żyje. Towarzyszy człowiekowi nieustannie, także w jego bólu i cierpieniu. Ksiądz Roman Rogowski w następujący sposób wyjaśnia obecność Boga w obozie: „Bóg był w Auschwitz, Bóg był w centrum Szoah – był pośród cierpiących i umierających, był z nimi i był w nich, jako «Bóg cierpiący», jako «Bóg współcierpiący» [...]. Tym, który najbardziej cierpiał w Auschwitz, który najczęściej umierał w Shoah, był Bóg, Ojciec wszystkich ludzi, Ojciec Żydów, Cyganów i Polaków – i Ojciec Niemców"³⁷. Podobnie twierdzi ks. Jerzy Szymik: „Odpowiedzią jest Chrystus, Bóg współ-cierpiący, Miłość gotowa na wszystko, schodząca solidarnie z człowiekiem na dno piekła"³⁸. Tomasz Cyz twierdzi natomiast: „Bóg pojawiający się w przestrzeni Zagłady nigdy nie jest jednoznaczny. Bóg Żydów, Bóg chrześcijan, Bóg pustki"³⁹.

Pytania dotyczące pojmowania Boga w Szoah czy prób zrozumienia Jego obecności lub atencji ciągle podlegają dyskusjom i rozważaniom. W librecie, krótkiej formie tekstowej istotny jest jednak sam fakt podjęcia tych zagadnień, które w powieści Posmysz zostały jedynie zasygnalizowane lub nie było ich wcale, a które przeniesione zostały na scenę opery i wyrażone w języku teatralnym.

³⁵ *Libretto*, s. 150.

³⁶ Podobny problem pojawia się w misterium dramatycznym Romana Brandstaettera, *Dzień Gniewu*. Przeor podczas rozmowy z Człowiekiem z Podziemia wyjaśnia, że jako kapłan nawet w najgorszym zbrodniarzu szuka sumienia: „Mym obowiązkiem jest szukać człowieka/Nawet w demonach. Kapłan Chrystusowy/Nigdy człowieka nie zabija, ale/ Zawsze ratuje... Tak... zawsze ratuje/Nawet takiego, który zło popełnił/Przed Bogiem, ludźmi, niebiosami, ziemią, / Bo wierzy, że największy zbrodniarz/O niewiadomej nikomu godzinie/Może dostąpić łaski nawrócenia”. R. Brandstaetter, *Dzień Gniewu*, s. 565.

³⁷ R. Rogowski, *Wicher i myśl*, Katowice 1999, s. 312.

³⁸ J. Szymik, *Passibilis? Impassibilis? Jezus Chrystus – Bóg Współcierpiący*, [w:] *Holokaust a teodycea*, J. Datłowski, K. Rąb i I. Sobieraj [red.], Kraków 2008, s. 101.

³⁹ T. Cyz, *Pasja 20,21. Powroty Chrystusa*, s. 47.

6. Dwie inscenizacje – dwie wizje teologiczne?

Treści religijne zawarte w tekście Miedwiediewa zinterpretowane zostały przez reżyserów opery w konkretnych rozwiązaniach inscenizacyjnych. Dla ukazania pełniejszego obrazu różnorodności interpretacji, zestawione zostaną teraz dwie operowe realizacje *Pasażerki*: pierwsza – wystawiona przez Teatr Wielki Operę Narodową w Warszawie, w reżyserii Davida Pountney’a (2010) oraz druga – w opracowaniu Taddeusa Strassbergera zrealizowana przez Jekaterynburski Państwowy Akademicki Teatr Opery i Baletu (2016). Zarówno pierwszy, jak i drugi pomysł reżyserski konsultowano z Zofią Posmysz. W rozmowie z Marcinem Krasnowolskim Pountney opowiada o systematycznym kontakcie z pisarką: „Konsultowaliśmy z nią wygląd sceny, dzięki temu, że przeżyła Auschwitz bardzo nam pomogła w przygotowaniach”⁴⁰. Podobnie było w przypadku inscenizacji jekaterynburskiej. Strassberger tak wspomina reżyserskie konsultacje: „Rozmawiając z Zofią Posmysz podczas przygotowań do wystawienia opery, zdałem sobie sprawę, że dzieła operowe i wspomnienia ludzkich przeżyć mają wiele wspólnego. [...] Jako abstrakcyjne idee przechowywane niejako w archiwach, otrzymują one nowe życie, kiedy się je przywołuje, interpretuje i opowiada. [...] Rozmawiałem z Zofią Posmysz także o tym, że wszystkie postacie opery oparte są na życiu konkretnych osób, ale opowiadaniu swemu autorka nadaje pewien wymiar poetycki, aby jej dzieło traktowało o doświadczeniu uniwersalnym, a nie miało jedynie charakteru dokumentalnej opowieści”⁴¹.

Pasażerka wystawiona przez Operę Narodową⁴² różni się od inscenizacji rosyjskiej przede wszystkim koncepcją organizacji przestrzeni scenicznej. Inscenizacja w reżyserii Pountney’a jest oryginalna w sposobie przedstawienia dwu płaszczyzn, różnych światów – wolnego świata po wojnie (rejs transatlantykami) i rzeczywistości obozowej. Niezwykła, jednolita konstrukcja statku podzielona na górny (jasny) i dolny (mroczny) pokład. Te dwa różne światy – przeszłość i teraźniejszość są ze sobą nierozzerwalnie połączone, podobnie jak bohaterki – Liza i Marta noszące w swym życiu piętno Auschwitz, a przez to na zawsze już połączone ze sobą historią i wydarzeniami tamtego miejsca. W operze rosyjskiej sceny ze statku i z obozu pojawiają się naprzemiennie (zmienna jest scenografia – raz widzimy transatlantyk, a za chwilę ceglane baraki lagru i dymiące kominy krematoriów).

⁴⁰ M. Krasnowolski, *Reżyser dzieł zapomnianych, Pasażerka*, [w:] M. Weinberg, *Pasażerka*, [program:] Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2010, s. 21.

⁴¹ M. Wajnberg, *Pasażerka*, reż. Th. Strassberger [booklet do DVD:] Warszawa 2016, s. 6-7.

⁴² *Pasażerka* w reżyserii D. Pountney’a miała swoją premierę w Bergenz w 2010 roku. Pokazano ją również m.in. w Warszawie, Londynie, Nowym Jorku, Chicago i Tel Awiwie.

W jekaterynburskiej inscenizacji, w scenie ukazującej ciemny kobiecy barak widzimy odpoczywające po ciężkim dniu więźniarki. Marta rozpoczyna rozmowę z Hannah na temat losu dziewczyny, która przekonana jest, że przez fakt, iż jest Żydówką, co podkreśla naszyta na bluzę żółta gwiazda, zginie. Marta uspokaja dziewczynę, tłumaczy jej, że całe życie jeszcze przed nią. W tym momencie na scenie pojawiają się Żydzi. Pięciu mężczyzn ubranych w czarne chałaty⁴³, na których nałożone są tałesy⁴⁴. Na głowach mają czarne kapelusze. Żydzi modlą się w ciszy, kłaniają, wznoszą w górę ręce w geście modlitwy, a także kierują swe oczy ku niebu. Oddają Bogu pokłon⁴⁵, pozostają wierni nawet w najgorszym dla nich miejscu i momencie życia, w Auschwitz.

Kiedy Żydzi znikają ze sceny, w rozjaśnionej światłem świecy części sceny dostrzegamy jedną z kobiet. To Bronka, która klęczy i modli się. Błagalną, skupioną postawę kobiety unoszącej wzrok ku górze zakłóca jedna z więźniarek, Krystyna, która wchodzi w dialog z modlącą się Bronką. Kobiety dyskutują o obecności Boga w obozie. Spierają się. Ponadto w tle baraku, na jednej z prycz, można dostrzec więźniarkę, która modli się na różańcu i czyni znak krzyża w sposób właściwy dla tradycji prawosławnej. To dodatkowe zwrócenie uwagi na wielość i różność praktyk religijnych w obozie. Obraz kończy wejście grupy kobiet, więźniarek z zapalonymi świecami. W tym momencie słychać także spokojną, kojącą strach, łagodną muzykę.

Światło wylaniające się z mroku, z otchłani naznaczonej śmiercią ofiar krematoriów, symbolizuje obecność Chrystusa pośród cierpienia i piekła na ziemi – Auschwitz. Ukazanie wspólnoty kobiet, więźniarek znajdujących się w zagrożonym w ciemnościach baraku, który rozjaśnia światło świec, to przestrzeń, w którą wchodzi Chrystus. Dotrzymuje danej obietnicy. Jest w Auschwitz razem z nimi: „Bo gdzie są dwaj albo trzej zebrani w imię moje, tam jestem pośród nich” (Mt 18,20). Wspólnota więźniarek to żywy, choć umęczony cierpieniem lagrowy Kościół, którego wiary nie da się zabić. Nie udaje się to nawet nazistom, którzy tworzą świat bez człowieczeństwa i zakazują wszelkich praktyk religijnych. Noc w baraku to czas na upragniony odpoczynek po dniu morderczej pracy i lagrowego terroru, ale także „chwila” wytchnienia i możliwość cichej,

⁴³ Chałat – kapota; długa szata z szalowym kołnierzem, zapinana z przodu na guziki. Kolor czarny chałatów symbolizował ascetyzm.

⁴⁴ Tałes – (jid. tałes, hebr. talit) modlitewny biały szal, opatrzony poprzecznymi granatowymi lub czarnymi pasami oraz przeciągniętymi w czterech jego rogach frędzlami. Tałes zakładano na głowę i ramiona.

⁴⁵ Ta scena jest nawiązaniem do obrazu z powieści *Pasażerka*, w której Liza dostrzega modlącego się na drodze przy torze kolejowym żydowskiego starca. Mężczyzna „wyszarpywał z siebie melodię, modlitwę czy pieśń, wyrzucał przy tym ręce raz po raz, raz po raz...”. Posmysz Z., *Pasażerka*, Warszawa 2019, s. 54. Był to prawdopodobnie rabin, który przed pójściem do komory gazowej modlił się do Boga, pomimo wizji śmierci, pozostał Mu wierny do końca.

religijnej refleksji. To także wreszcie symbol obozowego mroku śmierci i zła, w którym jednak tli się nadzieja. Iskra świecy symbolizuje Chrystusa – Boga zbawiającego. To światłość świata, w której zawarta jest tajemnica zbawienia uczestnicząca w męce ofiar, umierająca razem z nimi, by w końcu zmartwychwstać i pokonać nie tylko śmierć, ale również szatana.

Scena przedstawiająca barak kobiecy to także sposób ukazania różnorodności narodowej i religijnej, tworzącej lagrową wspólnotę, którą tak bardzo chciał podkreślić autor libretta. To wymowny obraz mogący być próbą inscenizacyjną odpowiedzi na pytanie: „Czy i gdzie był Bóg w Auschwitz?”.

Warszawska inscenizacja również podejmuje temat modlitwy. Na scenie, podobnie jak w rosyjskiej wersji opery, dostrzegamy modlącą się kobietę. Więźniarka klęczy obok zapalanej świecy rozświetlającej mrok baraku i rozmawia z Bogiem. Jej modlitwa jest pełna ekspresji, o czym świadczą błagalnie rozkładane ręce i podnoszone w górę oczy. W tle widoczne są prycze, na których śpią kobiety. Dostrzegalny jest emocjonalny dialog Bronki i Krystyny, w którym ta pierwsza wypowiada bardzo ważne słowa będące próbą odpowiedzi na pytania zrozpaczonej więźniarki. „Bóg jest wszędzie” – mówi Bronka. Chciałoby się tu dopowiedzieć: „Także w Auschwitz?”. To istotne uzupełnienie dialogu, prowadzonego również z Yvette (pytającą o Boga Niemców), wprowadzenie zdania, którego nie ma w librecie.

W pomysł inscenizacyjnym Pountney’a nie ma modlących się Żydów ani kobiety z różańcem. Jest obecna tylko Hannah z naszytą na pasiak gwiazdą symbolizującą pochodzenie i wyznanie. Można powiedzieć, że wątek religijny został tu mniej rozwinięty. Uwagę skierowano bardziej na samo Auschwitz, niż na szersze ujęcie losu Żydów i tematu Zagłady, ważnych dla Wajnberga i być może dlatego mocniej wyeksponowanych w wersji rosyjskiej.

Zakończenie

Opera *Pasażerka*, podobnie jak powieść, ma charakter uniwersalny i ponadczasowy. Przybliżyła temat Zagłady i związane z nim pytania o obecność Boga w czasie jej trwania. Szczególnie libretto i inscenizacje, ale także powieść, zwracają uwagę na modlitwę w lagrze – indywidualną, ale również zbiorową. W powieści problemy teologiczne zostały jedynie zasygnalizowane. Do refleksji skłania zawarty w tekście obraz modlącego się Żyda. To zauważenie motywu wzywania Boga w obliczu śmierci, ale także nawiązanie do wierności Izraela i przymierza łączącego go ze Stwórcą. W stosunku do powieści autor libretta wprowadził przede wszystkim sceny ukazujące modlitwę indywidualną i zbiorową.

Kwestię obecności Boga w obozie rozpisal na dialogi więźniarek. Każda z kobiet ma inne doświadczenie religijne. Więźniarki o różnych poglądach

i zmagające się z różnymi kwestiami teologicznymi, tworzą wspólnotę pragnącą Boga i Jego obecności pośród nich. Zarówno Żydzi, jak i chrześcijanie potrzebują wsparcia, nadziei i bliskości Boga. Bez względu na pochodzenie i wyznawaną wiarę, relacja z Bogiem to sposób przetrwania „piekła na ziemi”. Auschwitz prowokuje więźniów do zmagania się z dylematami moralnymi i duchowymi. Przebywający w lagrze muszą mierzyć się z pytaniami o sens egzystencji i źródło zła. Obozowa codzienność to również nieustanne dążenie do zachowania człowieczeństwa i miłości bliźniego w ekstremalnych warunkach. Sceny religijne ukazane w librecie i operze składają do rozważenia wielu kwestii teologicznych, jak np. Wcielenie i Zmartwychwstanie Chrystusa, sens ofiary krzyża, niezawinione cierpienie czy istota ludzkiej egzystencji w obliczu ogromu zła i wszechobecnej śmierci. Na żadne z postawionych w utworach pytań nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Jednak nie one są tu najważniejsze. Istotne jest już samo poruszenie pewnych problemów i podjęcie próby zmagania się z nimi. Porównując cztery wersje *Pasażerki*, należy stwierdzić, że rosyjska inscenizacja jest najbardziej „nasycona” odniesieniami religijnymi, a tym samym czyni pytania o obecność Boga w Auschwitz bardziej narzucającymi się.

Dzieło Posmysz, adaptacja Miedwiediewa i Wajnberga, a następnie kolejne reżyserskie interpretacje pokazują, jak różnorodnie i wszechstronnie można ujmować ten sam temat, zmagać się z nim, przeżywać i próbować zrozumieć. *Pasażerka*, w oryginale i jej rozmaitych adaptacjach, jest zadaniem wymagającym i wzywającym do zastanowienia nad wydarzeniami w historii XX wieku, popełnionymi zbrodniami, a także nad losem jednostki – nie tylko ofiary, ale i kata, oraz pytaniami o obecność Boga w sytuacji granicznej. To ważny głos w dyskursie na temat Zagłady i wezwanie do odpowiedzialności oraz troski o przyszłość. Wołanie, by nigdy więcej Auschwitz się nie powtórzyło.

Bibliografia

Abaulin D., *Za szto zaprieszczali „Passażyрку”*. *Opiera prichodit k sluszatielam spustia 38 liet*, „Rossijskaja Gazeta – Stolicznyj wypusk”, nr 0 (4256).

Brandstaetter R., *Dzień Gniewu*, [w:] Brandstaetter R., *Dramaty*, Warszawa 1986.

Bristiger M., *Opera o pamięci i niepamięci*, [w:] M. Weinberg, *Pasażerka*, [program:] Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2010, s. 8-13.

Cyz T., *Pasja 20,21. Powroty Chrystusa*, Warszawa 2013.

Ewangelia wg św. Mateusza [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2002.

Frankl V. E., *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, Warszawa 2015.

Draguła A., *Bóg po naszej stronie*, wiesz.pl/2016/10/16/bog-po-naszej-stronie/ [21.04.2021].

Głosy Pamięci 14: Wontor-Cichy T., *Życie religijne więźniów chrześcijańskich w KL Auschwitz*, Oświęcim 2019.

Gwizdalanka D., *Mieczysław Wajenberg: kompozytor z trzech światów*, Poznań 2013.

Historia Żydów, red. L. Będkowski i A. Brzostowska, Warszawa 2014.

Horyzonty opery, red. D. Ratajczakowa i K. Lisiecka, Poznań 2012.

Hryniewicz W., *Noc Szeolu*, [w:] Hryniewicz W., Karski K., Paprocki. H., *Credo: symbol naszej wiary*, Kraków 2009.

Kłoczowski J. A., *Czy Bóg cierpiał w Auschwitz? Gdzie był Bóg w tamtych dniach? Dlaczego milczał?*, [w:] *Bóg i Auschwitz. O Edycie Stein, wizycie papieża Benedykta XVI i Bogu w mrokach dziejów*, M. Deselaers, L. Łysień i J. Nowak [red.], Kraków 2007, s. 185-194.

Krasnowolski M., *Reżyser dzieł zapomnianych, Pasażerka*, [w:] M. Weinberg, *Pasażerka*, [program:] Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2010, s. 20-22.

Kubisiowska K., *Straszliwe słowo – Auschwitz*, [w:] M. Weinberg, *Pasażerka*, [program:] Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2010, s. 14-19

Libretto i przekład, red. E. Nowicka i A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2015.

„Pasażerka” Zofii Posmysz, culture.pl/pl/artykul/pasazerka-zofii-posmysz, [13.05.2021].

Posmysz Z., *Królestwo za mgłą. Z autorką Pasażerki rozmawia Michał Wójcik*, Kraków 2017.

Posmysz Z., *Pasażerka*, Warszawa 2019.

Rogowski R., *Wicher i myśl*, Katowice 1999.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 2002.

Szymik J., *Passibilis? Impassibilis? Jezus Chrystus – Bóg Współcierpiący*, [w:] *Holokaust a teodycea*, J. Datłowski, K. Rąb i I. Sobieraj [red.], Kraków 2008, s. 95-105.

Szymik J., *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury*, Katowice 1994.

Wajenberg M., *Pasażerka*, reż. Th. Strassberger [booklet do DVD:] Warszawa 2016.

Weinberg M., *Pasażerka*, [program:] Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2010, s. 2-84.

Walczak J., *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*, Kraków 2015.

Wiesel E., *Noc*, Oświęcim 1992.

Wieczorek K., *Czy naprawdę będziecie jak Bóg? Poszukiwanie sensu cierpienia jako walka człowieka z Bogiem*, [w:] *Bóg i Auschwitz. O Edycie Stein, wizycie papieża Benedykta XVI i Bogu w mrokach dziejów*, M. Deselaers, L. Łysień i J. Nowak [red.], Kraków 2007, s. 231-241.

Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

